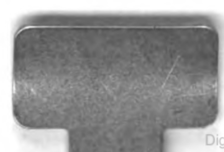
Publikationen

International Musical Society





Studien

zur

Geschichte des Melodramas I.

Jean-Jacques Rousseau
als Komponist seiner lyrischen Scene
„Pygmalion“.

Von

EDGAR ISTEL

Dr. phil.

„Und so will ich denn auch noch eines kleinen, aber merkwürdig Epoche machenden Werkes gedenken: es ist Rousseau's „Pygmalion“. Vieles könnte man darüber sagen“

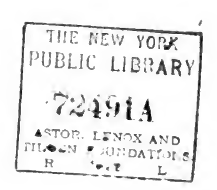
Goethe
(Dichtung und Wahrheit III, 11)



LEIPZIG

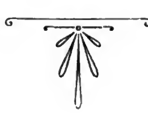
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.





Meinen Eltern.



Vorwort.

Nicht umsonst habe ich Goethe's Ausspruch über den „Pygmalion“ meiner Arbeit vorangesetzt. Der französische Musikhistoriker A. Pougin lobt nämlich in einem Aufsatze Jean-Jaques Rousseau Musicien*) die Deutschen, weil sie Rousseau's musikalische Fähigkeiten mehr Gerechtigkeit als die Franzosen widerfahren ließen. „Mais“, fährt er fort, „aussi l'a-t-on fait avec ce manque de mesure, cette abondance de gloses, de raisonnements et de dissertations dont sont coutumiers les écrivains de ce paye. Entre autres l'ouvrage que M. Jansen a publié à Berlin en 1884 sous ce titre: „J. J. Rousseau als Musiker“ forme un gros volume qui ne compte pas moins de 500 pages in-octavo. Ceci est excessif et hors de toutes proportions“.

Nun hat A. Jansen, über dessen Buch allerdings wenig Rühmliches zu sagen ist, 30 Seiten davon auf die Besprechung des Pygmalion verwendet. Was wird aber der greise Herr Pougin sagen, wenn ich in vorliegender Arbeit allein dieser lyrischen Scene einen Raum widme, der etwa dem 5. Teil des Umfangs von Jansen's Werk entspricht? Möglicherweise wird er und mit ihm mancher französische Gelehrte mir gleichfalls „manque de mesure“ vorwerfen — aber sei es darum: Gründlichkeit ist nun einmal eine Nationaluntugend der Deutschen, die man uns schwerlich wird abgewöhnen können. Und so habe ich denn von dem mir durch Goethe verliehenen Recht Gebrauch gemacht, „vieles“ über dies „kleine, aber merkwürdig epochemachende Werk“ zu sagen.

Auch an dieser Stelle möchte ich allen jenen, die mir im Verlaufe meiner Arbeit namentlich bei der Beschaffung von Material oder durch Mitteilungen förderlich gewesen sind, meinen herzlichsten Dank für ihre freundliche Unterstützung aussprechen: zunächst meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Sandberger in München, dem ich die Anregung zur Behandlung des Themas verdanke, zugleich in seiner bisherigen Eigenschaft als Custos der musikalischen Abteilung der Hof- und Staatsbibliothek in München, sodann den Herren Musikschriftsteller Georg Becker (Lancy

*) Rivista Musicale Italiana 1895, II p. 228.

bei Genf), Dr. Bendemann (k. Bibl. Dresden), Prof. Dr. Georges (Hofbibl. Gotha), Dr. Kopfermann (kgl. Bibliothek Berlin), Dr. Krieger (kgl. Hausbibliothek Berlin), Dr. Mandyczewski (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien), Dr. Mantuani (k. k. Hofbibliothek Wien), Dr. Rupprecht (Universitätsbibliothek München), Oberbibliothekar Dr. Schnorr v. Carolsfeld (Universitätsbibliothek München), Prof. Torchi (Liceo Rossini, Bologna), Prof. Dr. Thouret (k. Hausbibliothek Berlin), Dr. E. Vogel (Musikbibl. Peters, Leipzig), Dr. Friedr. Walter (Theaterbibliothek Mannheim), Dr. Wolf (Universitätsbibl. München) und Frau van der Straeten (Oudenarde), sowie einer Reihe von p. t. Bibliotheksverwaltungen und Hoftheaterintendanzen. Zu besonderem Danke bin ich dem Oberhofmarschallamt S. M. des Kaisers und Königs verpflichtet, das mir in liberalster Weise die Benutzung jener für vorliegende Arbeit so wichtigen Partitur gestattete.

München, im Juli 1900.

D. V.

Einleitung.

Im Jahre 1897 ereignete sich der merkwürdige Fall, daß, als in der Praxis durch Humperdinck's Eingreifen (»die Königskinder«) die Melodram-Frage, die über ein Jahrhundert in größerem Maßstabe nicht mehr erörtert worden war, nun plötzlich in prätentiöser Weise aufgerollt wurde, die Musikwissenschaft und innerhalb derselben namentlich die Musikgeschichte die Antwort schuldig blieb.

Im wesentlichen spielte sich der leidenschaftlich erregte Kampf, auf dessen einzelne Phasen ich an dieser Stelle nicht näher eingehen kann, auf ästhetischem Gebiete ab. Es traten vor allem Friedr. Rösch und Paul Marsop in der Lessmann'schen »Allg. Musikzeitung« gegen und Max Schillings, Rich. Batka und andere in der »Neuen musikalischen Rundschau« für das Melodram als Kunstform in die Schranken, und die das Melodrama apodiktisch verwerfende Stelle in Rich. Wagner's »Oper und Drama«[1]) hat in diesem Streit keine geringe Rolle gespielt. Von den ausführlichen ästhetischen Erörterungen, die sich in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts namentlich an Georg Benda's weltberühmte »accompagnierte Dramen« knüpften, hatte man keine Ahnung[2]). Zwar tauchten immerhin hier und da in Tageszeitungen und Fachschriften ein paar dürftige Notizen über Benda auf, meist mühsam aus den Lexicis zusammengestoppelt und infolgedessen fast durchgängig falsch. Über Rousseau's Pygmalion und Benda's Wirken in Deutschland schrieb dann Wilh. Tappert einen kleinen Aufsatz[3]), der jedoch in Bezug auf Roussau's Rolle durchweg auf den Angaben Albert Jansen's[4]) beruht; und welcher Wert den Ausführungen Jansen's beizumessen ist, wird sich im Verlauf nachfolgender Darstellung zur Genüge erweisen. An Tappert schloß sich später ein Aufsatz von Rich. Batka an[5]), der den Tappertschen Artikel citierte und noch einiges andere von Interesse brachte. Eine Reihe unrichtiger Daten hierin wurden darauf von einem ungenann-

---

1) Gesammelte Schriften, 2. Auflage, IV, 3.

2) Nach Rich. Wagner's Schrift und vor Humperdinck's Eingreifen haben über die ästhetische Zulässigkeit Beachtenswertes geschrieben: Wilh. Kienzl (Die musikalische Deklamation, Leipzig 1880, S. 149 ff.), ausführlich, pro; Fr. v. Hausegger Die Musik als Ausdruck, Wien 1887, S. 195), kurz, contra; Ph. Spitta (Zur Musik, Berlin 1882, S. 232), kurz, Mittelstellung.

3) Kleines Journal, 4. April 1898.

4) J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884, S. 293—322.

5) Kunstwart 1898, S. 139 f., S. 270 f.

ten Einsender außerordentlich präcis im Beiblatt[1]) berichtigt. Daß Otto Jahn in seiner klassischen Mozart-Biographie[2]) über die Anfänge des Melodramas Notizen gegeben hatte, die, weil sie wirklich aus Quellen geschöpft waren, an Korrektheit[3]) alle Lexikon-Weisheit übertrafen, daran dachte offenbar niemand.

Es war in demselben Jahre 1898, nicht gar lange nach jenen Kontroversen in der Öffentlichkeit, als ich, einer Anregung meines verehrten Lehrers Herrn Prof. Ad. Sandberger in München folgend, Forschungen über die noch völlig in Dunkel gehüllte Geschichte der ersten deutschen Melodramen (Georg Benda und seine Nachfolger) anstellte und in kurzen Zügen eine Darstellung des Entwicklungsganges bis auf die allerneuste Zeit anschloß. Kurz vor Abschluß dieser Vorarbeiten kam mir eine gerade erschienene Essay-Sammlung Rich. Batka's »Musikalische Streifzüge«[4]) zu Gesicht, und ich fand hier einen Aufsatz »Melodramatisches« (S. 215—257), der jenen im Kunstwart veröffentlichten Artikel zum Grundstock hatte, aber weit über dessen Grenzen hinausgehend, einen gedrängten Überblick über die Geschichte des »Melodramas« von den Zeiten des alten Archilochos[5]) bis zu unseren Tagen gab.

Der Aufsatz, der in Bezug auf die ältere Epoche der Neuzeit (Rousseau, Benda u. s. w.), die für mich zunächst hauptsächlich in Betracht kam, im wesentlichen nicht auf eigener Anschauung, sondern auf dem schon erwähnten Kapitel in Jansen's Buch beruhte und außerdem auf zwei die litterar-historische Seite des Gegenstandes zwar nicht immer erschöpfend und ganz korrekt, aber doch recht übersichtlich behandeln-

---

1) Neue musikalische Rundschau, Juli 1898, S. 28.

2) 3. Aufl. 1889, I, S. 633 f.

3) Nur die Stelle, die Rousseau betrifft, ist, wie sich aus vorliegender Arbeit ergeben wird, unrichtig; allein hier ist Jahn von seinem Gewährsmann Castil-Blaze (Molière Musicien, Paris 1852, S. 423), dem er nicht hätte blindlings trauen dürfen, irre geführt worden. In Rousseau's »Pygmalion« soll nicht, wie Jahn meint und wie Mozart es in der »Zaide« versuchte, die gesprochene Rede nach Analogie des obligaten Rezitativs durchgängig von Musik begleitet werden, sondern Wort und Ton sollen sich folgen (vgl. Rousseau, Oeuvres complètes, Paris, Hachette 1884, VI, S. 326. Im Folgenden ist immer diese Ausgabe zitiert).

4) Florenz und Leipzig 1899.

5) Ich halte es, nachdem ich mich in der Frage nach dem antiken »Melodrama« bei sämtlichen in Betracht kommenden Autoren gründlich umgesehen, für vollkommen zwecklos, in einer musikhistorischen Arbeit über diesen Gegenstand, der unter den bedeutendsten Vertretern der klassischen Philologie noch strittig ist, sich näher auszulassen, und begnüge mich damit, hier auf Wilh. Christ's Abhandlung »Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama« (Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der k. bayer. Akademie der Wissenschaften, 13. Band, 3. Abteilung, S. 155 ff., München 1875) hinzuweisen. Vgl. auch J. v. Müller's Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, 5. Bd., 3. Abt. (Oehmichen, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer, S. 272 f., S. 288 f.).

den Aufsätzen von Erich Schmidt[1]) und A. Köster[2]) fußte[3]), brachte im übrigen für mich manchen schätzbaren Nachweis. Der Essay, den der Verfasser selbst als »noch recht unvollständige Skizze« bezeichnete, sollte freilich auch nur dazu bestimmt sein, »zunächst einen kurzen Überblick über die Geschichte der melodramatischen Gattung zu gewinnen, deren eingehende Darlegung des wissenschaftlichen Bearbeiters noch immer harrt«.[4])

Mit einer solchen wissenschaftlichen Bearbeitung des äußerst interessanten Gegenstandes eine thatsächlich vielfach bemerkte Lücke in der musikalischen Litteratur auszufüllen, darf ich nun als die von mir zu lösende Aufgabe betrachten. Ich dachte zunächst an eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte jener wichtigen Gattung der »accompagnierten Dramen«, die von Georg Benda's *Ariadne auf Naxos* ausgehend, eine wahre Flut von Nachahmungen und Nachbildungen hervorrief, welche unter anderen bedeutende Musiker wie Reichardt, Neefe, Zumsteeg, Winter, Cannabich, Vogler zu Verfassern haben. Fand doch selbst Mozart Benda's *Ariadne* und *Medea* »beyde wahrhaftig fürtrefflich« (»ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bey mir führe«)[5]). Komponierte der unsterbliche Meister doch sogar nach Benda's Muster die *Semiramis* von Gemmingen (leider verloren gegangen) mit dem größten Eifer; »denn diese Art Drama zu schreiben«, versicherte er am 12. Nov. 1778 seinem Vater, »habe ich immer gewunschen«.

Im Laufe der Zeit habe ich nun namentlich auf längeren Reisen, auf denen ich sämtliche für die deutsche Melodram-Bewegung wichtige Städte besuchte, das denkbar ausgiebigste Material zur Bearbeitung dieser Epoche gesammelt, und es gelang mir sogar von allen in Betracht kommenden Hauptwerken die autographen Partituren zu benutzen.[6])

Es lag nun in meinem ursprünglichen Plane, nur das deutsche Melodrama — denn nur dieses hat eine konsequent fortschreitende Geschichte, einen Entwicklungsgang im eigentlichen Sinn des Wortes[7]) — in den Kreis

---

1) »Goethe's Proserpina« in Seuffert's Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, Weimar 1888, I, S. 40 ff.

2) Das lyrische Drama im 18. Jahrhundert, Vortrag, gehalten in der litterarischen Gesellschaft zu Berlin, abgedruckt in den »Preußischen Jahrbüchern«, Bd. LXVIII, S. 188 f.).

3) In bezug auf Rousseau gehen auch Köster und Schmidt durchaus auf Jansen's Angaben zurück.

4) Batka, a. a. O., S. 216.

5) Vgl. Jahn, Mozart, 3. Aufl., I, S. 577 ff.

6) Eine der Mannheimer Theater-Bibliothek angehörige Medea-Partitur sowie einige Rollen-Abschriften daselbst, die als von Benda's Hand herrührend noch nicht erkannt worden waren, konnte ich mit gütiger Unterstützung des Herrn Dr. Fried. Walter als solche agnoscieren.

7) Das französische Melodrama sank sehr bald nach Rousseau's Tode zum Spektakelstück der Vorstadt herab. Vgl. Neue Biblioth. d. schönen Wissensch. 38. Band,

meiner Betrachtungen zu ziehen. Allein je mehr ich mich mit dem Gegenstande beschäftigte, umsomehr erkannte ich die zwingende Notwendigkeit, dieser Darstellung des deutschen Melodrama's eine Arbeit über Rousseau's *Pygmalion* vorangehen zu lassen. Ist doch diese »lyrische Scene« das direkte Vorbild für »Ariadne auf Naxos«[1]), die dann wieder das Muster für alle jene unzähligen Mono- und Duo-Dramen abgab; war »Pygmalion« doch dasjenige Drama, das in Deutschland bereits 1772, also 3 Jahre vor der Première der Benda'schen *Ariadne* — 27. Januar 1775 zu Gotha[2]) — von zwei deutschen Musikern Aspelmayer[3]) und Schweitzer in Weimar (beide Kompositionen sind verloren gegangen) allerdings ohne nachhaltigen Erfolg komponiert worden war.

Als locus classicus für die Kenntnis von Rousseau's Pygmalion sowohl als auch für die Würdigung der musikalischen Leistungen des Genfer Philosophen überhaupt galt nun bisher allgemein Jansen's schon erwähntes Buch. Aus ihm schöpften alle, die seit 1884 über Rousseau als Musiker im allgemeinen oder über die Stellung seines »Pygmalion« in der Melodram-Frage im speziellen schrieben.[4]) Daher findet man denn

---

S. 172; *Le Ménestrel*, 2e année 1834, No. 8 (*tout annonce que cet art touche à sa décadence*) und Fétis, Biogr. univ., Artikel Rousseau. In England erhob sich das Melodrama nie zu künstlerischer Höhe, und in Italien, dem Lande der Gesangskunst, konnte es naturgemäß nicht festen Fuß fassen.

1) Den Beleg dafür siehe bei K. L. von Knebel, litter. Nachlass und Briefwechsel, Leipzig 1832 II, S. 166. Auf das Verhältnis zwischen Rousseau und Benda näher einzugehen, muß ich mir in dieser Arbeit versagen; nur soviel sei vorweg genommen: Brandes, der Dichter der »Ariadne« kannte danach zweifelsohne, wenn auch nur von Hörensagen, die Behandlungsweise des »Pygmalion« und nach seinen allgemeinen Angaben haben dann Schweitzer und nach dessen Zurücktreten Benda gearbeitet. Benda, dessen Musik wir einzig kennen, hat sich aber erst einen ganz neuen Stil, der von dem von Rousseau beabsichtigten durchaus abweicht, schaffen müssen — er hat also die Coignet-Rousseau'sche Musik, die gedruckt ja erst zur Pariser Première (30. Okt. 1775 neun Monate nach der Gothaer Première der »Ariadne«) erschien, nicht gekannt. Von Benda's Werk nahm dann die weitere Bewegung ihren Ausgang.

2) Das Datum fand ich in der musikalischen Litteratur meist falsch angegeben.

3) Diese Schreibweise erscheint mir als die authentische, da ich sie übereinstimmend auf einem in Wien 1778 gedruckten Textbuch zu »Die Kinder der Natur«, sodann bei Forkel (Musikal. Almanach 1783, S. 27) sowie auf den handschriftlichen Stimmen zum Ballet »Agamemnon« (kgl. Hausbibl. Berlin) vorfand. Im übrigen finden sich bei neueren und älteren Autoren so ziemlich alle sonst noch übliche und mögliche Schreibarten der zweiten Hälfte dieses Namens.

4) Von Jansen angeblich unabhängig und auch auf eigenen Studien über Rousseau beruhend ist der Aufsatz »*J.-J. Rousseau Musicien*« von Arthur Pougin (Rivista Musicale Italiana, Volume II, Anno 1895, S. 227 ff.), der in knappen Zügen Rousseau's musikalische Entwicklung darstellt und zur allgemeinen Orientierung entschieden Jansen's umfangreichem und doch so unübersichtlichem Buche vorzuziehen ist. Pougin's Angaben über den »Pygmalion« beruhen dagegen ausschließlich auf Georg Becker's Notizen

auch überall in derartigen Büchern und Aufsätzen Jansen's Arbeit in den Himmel gehoben[1]) — entschieden das bequemste Mittel, um über die eigene Unkenntnis des Gegenstandes hinwegzutäuschen. Nun möchte ich hier freilich keineswegs die großen Verdienste, die sich Jansen um die Rousseau-Forschung im allgemeinen durch Herausgabe noch unedierter Schriftstücke u. s. w. erworben hat, zu schmälern, noch die Verdienstlichkeit der in Frage stehenden Arbeit als der ersten auf diesem Gebiete zu leugnen suchen. Allein für jeden, der in musikhistorischen Fragen einigermaßen bewandert ist, kann es keinen Zweifel darüber geben, daß das Buch im übrigen nur den Wert einer freilich oft genug auch noch inkorrekten Notizen-Sammlung in Anspruch nehmen kann. Excerpte und Berichte — fehlt leider nur das geistige Band! — bilden seinen wesentlichen Inhalt, und daß diese einmal auf einem Platz aufgeschichtet worden sind, ist sehr nützlich; ich gestehe auch gerne, daß ich einem so gründlichen Kenner der betreffenden Litteratur-Periode wie Jansen manchen wichtigen Hinweis verdanke, wenn auch unbegreiflicherweise oft wieder äußerst wichtige Quellen (wie ich noch im einzelnen zeigen werde) von ihm völlig übersehen wurden.

Aber sind denn schließlich in einem Buche über Rousseau als Musiker Notizen und Excerpte allein ausschlaggebend?[2]) In dem ganzen Werke habe ich vergebens nach einem selbständigen musikalischen Urteil gesucht, und wo ein solches hätte gegeben werden müssen, unterläßt es der Verfasser stets. So erfährt der Leser z. B. im Pygmalion-Kapitel über die Musik der Coignet'schen Partitur nicht das Geringste in reinmusikalischer Beziehung, ja nicht einmal über die beiden von Coignet ausdrücklich als Rousseau's Eigentum bezeichneten Andanti wird Näheres mit-

---

und bringen weder bezüglich des Materials noch der Gesichtspunkte zur Beurteilung irgend etwas Neues, wenn wir ihm nicht den Abdruck von Coignet's Brief (publiciert als *Lettre sur le Pygmalion de M. J.-J. Rousseau* im *Mercure de France, Janvier* 1771 II, S. 198 ff.) als Verdienst anrechnen wollen. Als vorliegende Arbeit bereits im Manuskript beendigt vorlag, erschien am 1. Mai 1900 in der »Revue de Paris« (Nr. 9 S. 201 ff.) ein für mich sehr wertvoller Aufsatz des Pariser Musikhistorikers Jules Combarieu, dem ich für die frdl. Übersendung seiner Arbeit auch an dieser Stelle danken möchte. Dieser Artikel fußt fast durchweg auf eigenen Pariser Studien und trägt den etwas sensationellen Titel *Pygmalion ou l'Opéra sans chanteurs*. Während des Druckes meiner Arbeit erschien Pougin's Aufsatz zu einem selbständigen Buche ausgearbeitet. Acht Seiten sind dem »Pygmalion« gewidmet, ohne daß jedoch wesentlich Neues darüber vorgebracht wird.

1) Das Stärkste in dieser Beziehung hat Mahrenholtz geleistet, der in seiner Schrift »J-J. Rousseau«, Leipzig 1889, S. 53 Jansen's Buch »ein opus aere perennius für die trefflichste Würdigung Rousseau's als Musiker« nennt.

2) Daß Notenbeispiele gänzlich fehlen, ist ein großer Mangel des Buches, doch könnte an dieser Unterlassung auch der Verleger schuld sein.

geteilt. Überhaupt geht Jansen in dem Kapitel über »Pygmalion«, in dem sich übrigens eine ganze Reihe Unrichtigkeiten befinden[1], von einer wissenschaftlich ganz unmöglichen, vorgefaßten Meinung gegen Coignet aus, dessen Bericht er, ohne auch nur einen einzigen stichhaltigen Beweis dafür zu erbringen, als von A bis Z erlogen hinstellt. Außerdem leidet das ganze Kapitel an einer solchen Verworrenheit und Unklarheit der Darstellung, daß nur der mit dem Sachverhalt Vertraute daraus etwas entnehmen kann. Wer die Angelegenheit nicht vorher kennt, wird sich nach der Lektüre des Kapitels, in dem die Hauptsache immer durch nebensächliche Details unterbrochen wird, vergeblich fragen, was denn nun eigentlich das Resultat des Gelesenen sei. Von dem, was dann noch am Schluß über die Aufnahme des Melodramas in Deutschland gesagt wird, will ich gar nicht reden — es ist zu dürftig, um darüber ein Wort zu verlieren.[2]

Ich habe nun im Folgenden versucht, eine bezüglich der Form möglichst klare und übersichtliche Darstellung der sehr komplizierten Angelegenheit zu geben. In bezug auf den Gegenstand war ich in der glücklichen Lage, sämtliche von Jansen citierte Quellen und noch eine ganze Anzahl anderer ihm unbekannter im Original zu benützen und somit eine von Jansen vollkommen unabhängige neue Darstellung geben zu können. In vorliegender Arbeit wird zugleich die Coignet-Rousseau'sche Musik zum erstenmal ausführlich kritisch beleuchtet und teilweise (insbesondere die beiden Rousseau'schen *Andanti*) nach der von mir aus den gestochenen Originalstimmen[3] zusammengesetzten Partitur veröffentlicht.[4] Sodann gelang es mir, zu den bei Kurzboeck in Wien 1772 erschienenen Instruktionen für den Musiker eine diesen vollkommen entsprechende Partitur in der kgl. Hausbibliothek in Berlin[5] zu finden, eine Partitur, die, wie ich noch im einzelnen darlegen werde, mit höchster Wahrscheinlichkeit auf Rousseau selber als Komponisten hinweist. Dieses denkwürdige Dokument wird hier zum erstenmal mit Zuhilfenahme

1) Den Beweis hierfür werde ich noch im einzelnen führen.

2) Nicht einmal Mozart's *Zaide* kennt Jansen, denn sonst hätte er die Behauptung, Mozart habe seinen Entschluß, anstatt des obligaten Recitativs die gesprochene Deklamation mit Instrumentalbegleitung zu verwenden, praktisch nicht verwirklicht, doch kaum aufgestellt.

3) Befindlich in der kgl. Bibliothek Berlin.

4) Frau van der Straeten in Audenarde hat mir später noch in liebenswürdigster Weise eine genaue Copie der früher in ihres verstorbenen Mannes Besitz befindlichen Stimmen übersandt, sodaß ich die Genauigkeit meiner Partitur zur Drucklegung zu kontrollieren im stande war.

5) Die Partitur war bis jetzt nur im Katalog verzeichnet. Vgl. Thouret, Katalog der Musiksammlung auf der kgl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin, Leipzig 1895. Signatur *M. 4899*.

von Notenbeispielen besprochen werden. Ich hoffe, diese Thatsachen, zusammen mit dem Umstande, daß es mir gelungen ist, zum ersten Male über die bisher rätselhaften Wiener Aufführungen des *Pygmalion* authentisches Material beizubringen und einen Zusammenhang mit der ersten Lyoneser Aufführung herzustellen, rechtfertigen allein schon die Inangriffnahme der vorliegenden Arbeit.

I.

Im zehnten Buche seiner Metamorphosen (v. 243—328) erzählt Ovid mit der ihm eigenen sinnlichen Glut die wundersame Sage von dem cyprischen Bildhauer Pygmalion: Empört über das freche Treiben der von der erzürnten Venus mit Nymphomanie bestraften Propötiden, hatte er sich in die Einsamkeit zurückgezogen, um nur noch seiner Kunst zu leben, nie aber mehr ein Weib zu berühren. Lange Jahre waren so vergangen, da formte er einst, von unaussprechlicher Sehnsucht getrieben, aus schneeigem Elfenbein eine Jungfrau, ein Kunstwerk so herrlich, daß man sie lebend wähnte, und doch so schön wie noch nie die Erde ein Weib gesehen. Staunend steht Pygmalion vor seinem eigenen Werke, glühendes Verlangen durchbebt seinen Körper. Seinen Sinnen nicht trauend, prüft er oft, ob wirklich der schlanke Leib aus lebloser Masse geformt sei; tändelnd wieder schenkt er ihr Küsse, wähnend, sie werden erwidert. Gleich einer Braut schmückt er schließlich das Bild mit Gewand und Geschmeide — »*nec nuda minus formosa videtur*«.

> »Hin sie bringt er aufs Lager, gefärbt mit sidonischer Muschel,
> Nennt sie Genossin des Betts und läßt, anlehnend den Nacken,
> Gleich als ob sie es fühlt', auf die schwellenden Flaumen sich nieder[1]«.

Da erscheint ein festlicher Tag, der Liebesgöttin geweiht; am Altare opfernd, fleht Pygmalion um ein Weib, seinem Werke ähnlich — es selbst zu erflehen wagt er nicht. Heim kehrt er und küßt sehnsuchtsvoll das geliebte Bildnis; da weicht die Härte von dem Elfenbein, schwellende Lippen erwidern den Kuß, und Leben regt sich in den Adern. Mit freudigem Staunen erschaut Pygmalion das hehre Wunder, schüchtern erhebt die Geliebte zu ihm das Auge. Da naht, während er die gütige Göttin in begeistertem Hymnus preist, sie selber, die goldene Aphrodite, und segnet das Liebesfest.

---

1) *Publii Ovidii Nasonis Opera.* Ovid's Werke berichtigt, übersetzt und erklärt von H. Lindemann, Leipzig, 1854, II S. 349.

An diese üppige Schilderung Ovid's mag wohl Goethe gedacht haben[1]), als er im Jahre 1799 in den »Propyläen« schrieb[2]):

»Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt[3]). Das giebt wohl ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört, für den bildenden Künstler aber bleibt es ein unwürdiges Märchen . . . . . . Hätte Pygmalion seine Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig, eine Gestalt hervorzubringen, die es verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.«

Aber auch in Rousseau's *Pygmalion* ist die Goethe'sche Forderung, die Liebe eines hohen Künstlers zu seinem trefflichen Werke müsse der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden gleichen, nicht erfüllt. Auch in Rousseau's Werk glüht noch ein Teil ovidischer Sinnlichkeit. Fühlte er selbst sich doch jenem mythischen Bildhauer gleich; schwärmte er selbst doch für jenes Idealbild Julie, das er sich in der *Nouvelle Héloïse* aus allen, die seinem Herzen nahegestanden, erschuf[4]). Vergleicht er sich ja selbst in dieser Hinsicht mit dem cyprischen Künstler[5]).

So mag ihn denn der Drang, dem überquellenden Gefühl Bahn zu schaffen, dazu getrieben haben, die Sage selbst zum Vorwurf einer kleinen dramatischen Scene zu machen, einer Scene, aus der so manches Wort uns anmutet als Bruchstück jener großen Konfession, die Rousseau dann selber eben als *Confessions* der Nachwelt überlieferte.

In die Werkstatt des Künstlers führt uns der Dichter: Marmorblöcke, Gruppen und unvollendete Statuen stehen im Wirrwarr umher; im Hinter-

---

1) Nicht an Rousseau's »lyrische Scene«, die Goethe allerdings schon seit 1772 kannte. Daß Goethe den Sinn der oben citierten Stelle in »Dichtung und Wahrheit« (3. Teil, 11. Buch; Hempel XXIII, S. 42) auf Rousseau's Werk anwendet und meint, Pygmalion, »der das Vollkommenste geleistet hat und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich kunstgemäß dargestellt und ihr höheres Leben verliehen zu haben, wollte das höchste, was Geist und That hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören«, erklärt sich aus einer unbewußten Reminiscenz an Ovid's Darstellung, die in Goethe's Gedächtnis fester haftete als Rousseau's Fassung. Bei Goethe gehen überhaupt die verschiedenen Pygmalion-Fassungen in der Erinnerung bunt durcheinander. So verwechselt er im ersten Briefe aus Rom (Ital. Reise, 1. Nov. 1786) Rousseau's und Bodmer's *Pygmalion*.

2) Goethe's Werke bei Hempel XXVIII, S. 57. (Diderot's Versuch über die Malerei, 1. Kapitel).

3) Man vergleiche nur Ovid X, 283f: *positoque rigore Subsidit digitis ceditque ut Hymettia sole Cera remollescit.*

4) Siehe auch Musset-Pathay, *Histoire de J-J. Rousseau, Bruxelles* 1827, S. 160.

5) Vgl. *Oeuvres* VIII, S. 313 (nicht, wie bei Jansen fälschlich steht 113) und XII, S. 178, Brief aus Monquin 19. Febr. 1770. »*ma Julie. . . cette image si tendre, dont je suis le Pygmalion*«.

grunde in einer Nische, verdeckt durch einen Vorhang, das Allerheiligste, das Bildnis der Galathee[1]). Pygmalion, die Arme auf die Kniee gestützt, blickt sorgenvoll vor sich hin. Plötzlich springt er auf, ergreift ein Werkzeug und läuft wild umher, abwechselnd an verschiedenen angefangenen Statuen arbeitend; doch nirgends findet er wahre Befriedigung. Da bricht er in verzweifelte Klagen aus, daß sein Genie ihn verlassen, daß er unfähig sei, noch ein Meisterwerk zu schaffen, und voll Ekel wirft er die Werkzeuge bei Seite.

Alles, alles ist ihm so zum Überdruß geworden: Reichtum, Liebe, Philosophie, Ruhm, Freundschaft — und nun sogar die Kunst, da er unfähig ist, Neues zu schaffen. Aber hat er nicht bereits ein unsterbliches Werk gebildet, seines Schöpfers würdig, das einst für ihn zeugen wird? So göttlich schön ward es, daß er selber es seinem Anblick entzogen hat. Nun aber, in der Stunde der Verzagtheit, will er sich weiden am Anblick seines Werkes. Er tritt zur Nische, um das Bildnis zu enthüllen, aber eine unsichtbare Gewalt hält ihn immer wieder von dem Versuche zurück, und tiefe Bewegung bemächtigt sich seiner. Doch wozu zögern? Bewundert hat er bisher sein Werk, heut will er es prüfen. Entschlossen schreitet er dem Vorhang zu, schon hat er ihn ergriffen — aber wie vom Donnerschlag gerührt, läßt er ihn der Hand entgleiten. Furcht durchzittert sein Herz, gleich einem Tempelschänder fühlt er sich. Endlich faßt er wieder neuen Mut: was hat er von einem Steinbildnis zu fürchten? Aber, als er nun endlich wirklich den Vorhang zurückzieht, befällt ihn Zittern, und vor dem Bilde vollendeter Schönheit, das sich ihm enthüllt, fällt er anbetend nieder. Auf einem kleinen Piedestal, erhöht durch einen Stufensockel, steht Galathee. Trunken vor Schöpferwonne beschaut er das Bildnis. Die Natur selber glaubt er in diesem Werke übertroffen zu haben. Da entdeckt er einen Fehler: *Ce vêtement couvre trop le nu; il faut l'échancrer*[2]) *davantage; les charmes qu'il recèle*

---

1) Durch Rousseau's »kleines, aber epochemachendes Werk« (Goethe, Dichtung und Wahrheit a. a. O.) wurde dieser Name, der sich bei Ovid nicht findet, allgemein gebräuchlich. Nach Erich Schmidt (Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. I, S. 40), der freilich selbst den betreffenden Roman nicht gesehen hat, ist der Name einem Prosa-Roman *Pygmalion* des Thémiseul de Saint-Hyacinthe (eigentlich Hyacinthe Cordonnier 1684—1744) entlehnt. Quérard, *La France littéraire* VIII, S. 343 (Paris 1836), verzeichnet indes unter den Werken des Autors keinen Roman dieses Namens.

2) Grimm (*Corresp. litt.*, Paris 1879 Garnier, XI, S. 139 ff) und La Harpe (*Corresp. littér.* Paris 1801, I. S. 283) berichten übereinstimmend, daß diese Stelle bei der Pariser Aufführung (30. Okt. 1775) im Théâtre français Anstoß erregt habe. Grimm, Rousseau's Gegner, nimmt gleichwohl den Dichter in Schutz: gegenüber einer Statue sei dieser Satz durchaus nicht unanständig. Ja, im Zusammenhang zeige gerade diese Stelle, daß wir es mit einer wirklichen Statue, nicht mit der sie darstellenden lebenden Schauspielerin, zu thun haben. La Harpe erzählt eine Äußerung Rousseau's, die dieser den

doivent être mieux annoncés. Langsam und zögernd steigt er hinan und mit zitternder Hand thut er einen Hammerschlag. Da entringt sich ein lauter Schrei seiner Brust. Von Entsetzen gepackt, läßt er das Werkzeug fallen — quellendes Fleisch fühlt er dem Meißel widerstreben. Zitternd und verwirrt steigt er hinab, und nur abgerissene, unzusammenhängende Worte und Sätze vermag er von sich zu geben. Bald glaubt er ein Wahngebilde gesehen, bald sich an einer Gottheit versündigt zu haben. Dann wieder schämt er sich der unwürdigen Leidenschaft zu dem Bildwerk[1]. Aber es ist ja gar kein Bildwerk, das er liebt; jenes unbekannte Ideal, dessen Bildnis er geformt, jenes beseelte Wesen, dessen leblosen Körper er nur vor sich — sieht ihm gelten seine glühenden Wünsche. «*Que l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle.*» Immer verwirrter werden seine Gedanken, immer erregter seine Sprache. Da endlich entringt sich ein inbrünstiges Gebet zu den Göttern, zur Liebesgöttin selber seiner Brust, ein Gebet, getragen von dithyrambischem Schwunge:

«*Deux êtres manquent à la plénitude des choses, partage-leur cette ardeur dévorante qui consume l'un sans animer l'autre: c'est toi qui formas par ma main ces charmes et ces traits qui n'attendent que le sentiment et la vie; donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il le faut, il me suffira de vivre en elle. . . . . Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas.*»

Noch schlagen seine Pulse fieberhaft; aber allmählich gewinnt er wieder Fassung, das Gebet hat seine Seele befreit. Gespannt sind seine Augen auf die Statue gerichtet — da sieht er, wie sie sich leise bewegt, wie die Augen glänzen, der Marmor die Farbe des Fleisches annimmt. Entsetzen faßt ihn, er glaubt, seine Sinne trügen, die Nacht des Wahnsinns bräche auf ihn herein. Da wendet er sich noch einmal zurück und sieht Galathee die Stufen herabsteigen. Im Überschwang des Gefühls sinkt er auf die Kniee. Galathee aber berührt sich und spricht ihr erstes Wort: *Moi.* Pygmalion wiederholt es entzückt. Galathee berührt sich nochmals: *C'est moi.* Pygmalion glaubt noch immer, ein holdes Trugbild halte ihn umfangen; da schreitet Galathee auf einen Marmorblock zu und spricht: *Ce n'est plus moi.* Atemlos gespannt verschlingt Pygmalion ihre Bewegungen mit den Augen, Galathee aber geht auf ihn zu und

---

Schauspielern gegenüber gethan habe und die sich auf diese Stelle beziehe: «*il y a une sottise dans l'ouvrage; je ne la corrigerai pas*». La Harpe meint, daß, falls der Zuschauer wisse, die Statue lebt, diese Stelle allerdings zum Spott herausfordert, und findet das Wort *échancrer* anstößig (*désagréable*). Witzig bemerkt dagegen Bachaumont (*Mémoires secrets* VIII, 1. Nov. 1775; London 1777 S. 267). «*Du reste, des peintures voluptueuses, des choses hardies, sur la fabrique des dieux, sur l'homme, sur les passions, ont scandalisé certaines gens qui n'ont pas voulu faire attention que c'était un payen qui parle.*»

1) Vgl. Goethe's oben citierte Äußerung.

blickt ihn an. Er breitet begeistert die Arme nach ihr aus, sie reicht ihm die Hand; er führt diese zu seinem Herzen und bedeckt sie mit glühenden Küssen. Da seufzt Galathee und von süßem Schauer durchbebt spricht sie: *Ah, encore moi.* Mit den Worten des Pygmalion aber schließt die Dichtung:

Oui, cher et charmant objet; oui, digne chef-d'œuvre de mes mains, de mon cœur et des dieux, c'est toi: c'est toi seule; je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi.

Schon ein flüchtiger Vergleich zeigt, wie Rousseau den Stoff Ovid gegenüber unendlich vertieft hat[1]). Das Verhältnis des Künstlers zu seiner Statue, das Goethe mit Recht so anstößig fand, ist hier in eine wesentlich idealere Sphäre gehoben. Das kokette Spielen mit der Wollust, das die Darstellung des Römers unleidlich machen kann, ist hier einer glühenden, durchgeistigt-erhabenen Liebe gewichen. Von dieser Liebesglut, vom »Gott, der ihm im Busen wohnt«, nicht von einem deus ex machina empfängt Galathee den belebenden Funken, und Venus, obwohl angerufen, bleibt der Bühne fern[2]).

1) Das gleiche dürfte auch von den Rousseau'schen Behandlungen des Stoffes in Frankreich gelten, von denen wohl Rousseau den größten Teil gekannt hat. Eine fast vollständige Aufzählung der Bearbeitungen giebt Becker (a. a. O., S. VII f.). Jansen reproduziert sie mit einigen Zusätzen S. 294, doch vermisse ich bei beiden die Komödie *Pigmalion, Prince de Tyr* von Fontenelle (*Oeuvres de Fontenelle, Paris* 1740, IV, S. 453 ff.). Die Aufzählungen der musikalischen Bearbeitungen bei Riemann (Opernhandbuch, Leipzig 1887) und Clément et Larousse (Dictionnaire lyrique, Paris 1869) sind unvollständig. In diesem Zusammenhange sei auch auf das Ballett *Histoire de Pygmalion* hingewiesen, das sich handschriftlich auf der Königlichen Hausbibliothek in Berlin befindet und als Vorläufer des Rousseau'schen Werkes, dem es jedoch sicherlich nicht als Vorbild gedient hat, zu betrachten ist. Graun komponierte dieses Ballett als Einlage zwischen den ersten und zweiten Akt seiner Oper *Adriano in Syria* 1745. Das Programm desselben findet sich mitgeteilt bei Mayer-Reinach, »Carl Heinrich Graun als Opernkomponist« in dem ersten Jahrgange der Sammelbände der Intern. Musikgesellsch. S. 507 f. Über das Auftreten der Barbarina in genanntem Ballett ist zu vergleichen Thouret, »Friedrich der Große als Musiker und Musikfreund«, Leipzig 1898, S. 45 und 87. Im Anhang gebe ich zwei Notenbeispiele daraus (Nr. 1 und 2).

2) Ein überaus feiner Zug, der leider eben in seiner Feinheit in Deutschland nicht verstanden und so oft einer äußerlichen Bühnenwirkung geopfert wurde. Otto Heinr. v. Gemmingen übertrug nämlich (anonym) das Werk für die Mannheimer Nationalbühne (1778 bei Schwann in Mannheim mit einem Titelkupfer, die Belebung der Statue darstellend): *Pygmalion, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Herrn J-J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Herrn Coignet, übersetzt und mit Tänzen vermehrt* etc. Die Übersetzung weicht in keinem Punkte merklich vom Original ab, die Schlußworte jedoch sind folgendermaßen verteilt:

Pygmalion: Ja, liebes, herrliches Wesen, würdiges Werk meiner Hände, meines Herzens —

Venus: der Götter selbst würdig — du bists, du selbst — er hat dir sein Dasein gegeben, nur durch dich wird er leben.

(Sie führt beide auf den Thron, die Arkadier bringen Kränze und endigen das

Überhaupt ist die Handlung so viel als möglich verinnerlicht, ja schließlich verläuft sie sogar fast vollständig in Pygmalions Seele. Alle Phasen der Gemüts-Stimmung werden durchlaufen, die Skala der Leidenschaft bis zum Gipfelpunkt des Wahnsinns erstiegen, und bald in jähem Wechsel, bald in allmählicher Entwicklung vollzieht sich der Übergang der Stimmungen. Daß hier der Deklamation ein lebhaftes, ausdrucksvolles Gebärdenspiel Unterstützung leihen müsse, war dem Dichter Rousseau von vornherein klar, und so zeigt denn bereits der Text, wie er uns in den gewöhnlichen Drucken übereinstimmend vorliegt, bei jedem Wechsel der Stimmung recht detaillierte Angaben für das stumme Spiel des Darstellers. Daß jedoch ausdrucksvolles Gebärdenspiel durch entsprechende illustrierende Musik unendlich gehoben werden könne, diese Einsicht hatte der Musiker Rousseau theoretisch bereits gewonnen[1]). So sagt er schon in seinem *Dictionnaire de Musique*[2]), Artikel *Acteur*:

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse à dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence[3]).

Dieser Gedanke, die höchste Bühnenwirkung durch das Schweigen des Darstellers bei ausdrucksvoller Instrumentalbegleitung zu erzielen, findet sich noch an einer anderen Stelle des Lexikons, Artikel *Récitatif obligé*, ausgesprochen:

Ganze mit Tänzen.) Auf einen derartig abgeänderten Schluß möchte ich auch die öfter wiederkehrende Notiz in Ekhoff's Tagebuch (publiziert von Hodermann in Theatergesch. Forschungen XIII, S. 130ff) beziehen, die die Weimarer Aufführungen (mit Schweitzer's Musik) betrifft: »Pygmalion mit Accompagnement und Ballet«. Die Weimarer Aufführungen gingen wahrscheinlich auf die 1777 publizierte Übersetzung von Joh. Friedr. Schmidt zurück (Pygmalion, ein musikalisches Drama, nach dem Französischen), die mir unzugänglich war. Indessen war Näheres hierüber nicht zu ermitteln.

1) Inwieweit auch praktisch, muß solange ungewiß bleiben, als die Partitur, von der Rousseau im 9. Buche der *Confessions* (*Oeuvres* VIII, S. 334) spricht, verloren bleibt. «*Je donnai pour la fête de M. d'Epinay l'idée d'une espèce de pièce, moitié drame, moitié pantomime que Mme d'Epinay composa et je fis la musique.* Übrigens finden sich schon im Singspiel *Le Devin du village* (1752) hierher gehörige Stellen, z. B. S. 29, S. 42f., S. 61, S. 64ff. der gestochenen Partitur; allein hier ist der Zusammenhang mit der Ballett-Pantomime (das Singspiel selbst ist ja noch als »intermède« bezeichnet), die sich schon seit dem 15. Jahrhundert in Frankreich eingebürgert hatte, deutlich sichtbar.

2) Es erschien zwar erst 1767, allein Rousseau arbeitete daran seit 1753; ja die ersten Aufsätze (für die Encyklopädie bestimmt) stammen aus den Jahren 1748—49. Die Pygmalion-Dichtung dagegen entstand im Sommer 1762.

3) Vgl. Rich. Wagner's Äußerungen über die dramatische Gebärde. (Gesammelte Schriften u. Dichtungen, 2. Aufl. IV, S. 217ff.)

L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre.

Allein es ist klar ersichtlich, daß es sich bei den eben citierten Äußerungen jedesmal um das Drama, die Oper, handelt. Anders wurde die Sache, als Rousseau in seiner berühmten, Frankreich aufs tiefste erregenden[1]) *Lettre sur la musique française* (1753) der französischen Sprache die Möglichkeit, kunstgemäßem Gesang als Unterlage zu dienen, schlechterdings absprach und die italienische Sprache als Gesangs-Sprache proklamierte: *Je crois notre langue peu propre à la poésie et point du tout à la musique* heißt es als Quintessenz in der Vorrede. Ist so der Aufsatz im wesentlichen negativer Art, so fehlt doch keineswegs ein positiver, direkt auf den zu schaffenden *Pygmalion* hinweisender Vorschlag[2]).

Je pourrais vous montrer, comment .... surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre par des chants pathétiques et variés ce que l'acteur ne doit que réciter.

Und später tadelt er in eben dieser Analyse des Lulli'schen Armida-Monologes (S. 197):

Les réticences, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien, n'ont pas été une fois saisies par celui-ci.

In direktem Zusammenhang mit diesen Äußerungen im *Dictionnaire*[3]) und in der *Lettre sur la musique française*, auf die offen angespielt wird, bringt dann Rousseau bedeutend später den *Pygmalion*: er wird klar als die Verwirklichung der in beiden Werken theoretisch festgelegten Überzeugung hingestellt. Die hochwichtige Stelle[4]) befindet sich in dem im Winter 1774/75 geschriebenen Aufsatz *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, und ich gebe sie trotz ihrer Länge hier wörtlich wieder, da nur sie im Stande ist, uns über die Situation möglichste Klarheit zu schaffen:

«Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent point de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre[5]), *je crois*

1) Die Schriften gegen Rousseau siehe bei Joh. Nic. Forkel (Allgemeine Litteratur der Musik, Leipzig 1792, S. 179f) verzeichnet. Es sind größtenteils anonyme Pamphlete. Als relativ sachlich, soweit mir die Schriften zugänglich waren, kann ich nur die nach Forkel von Laugier verfaßte *Apologie de la Musique française* (1754 ohne Druckort) bezeichnen. Sie trägt das Motto: *Nostras qui despicit artes, barbarus est.* Neuerdings gab Arthur Pougin im 2. Bande des Supplements zu Fétis' Lexikon eine umfassende Aufzählung (S. 452 f.). 2) *Oeuvres* VI, 192.

3) Der Artikel *Récitatif obligé* wird sogar citiert.

4) *Oeuvres*, VI, 226 f.

5) Vgl. das von mir vorher über Rousseau's Pygmalion-Behandlung Gesagte.

que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rythme musical qui ne s'y prête point du tout[1], *affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces de force? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé*[2]: *donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles; et ces réticences bien placées, bien ménagées, et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon acteur qui dans ces moments violents ne fasse de longues pauses; et ces pauses, remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse et bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y règne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé, bien placé et bien traité*[3].

Persuadé que la langue française, déstituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, dans lequel les paroles, et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scène de ‚Pygmalion' est un exemple de ce genre qui n'a pas eu d'imitateur[4]. *En perfectionnant cette méthode, on réunirait le double avantage de soulager l'acteur par de fréquents repos, et d'offrir au spectateur français l'espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue*[5]. *Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, et les oreilles délicates s'apercevront toujours désagréablement du contraste qui règne entre le langage de l'acteur et celui de l'orchestre qui l'accompagne; mais un acteur sensible et intelli-*

---

1) Leitender Gedanke der *Lettre sur la musique française.*

2) Hier ist der Zusammenhang mit dem Artikel *Récitatif obligé* und im folgenden Satze mit dem Artikel *Acteur* offen ersichtlich, während die Worte *réticence* und *ménagées* wieder auf die citierte Stelle der *Lettre* weisen.

3) Wieviel Jansen von der Angelegenheit versteht, beweist er dadurch, daß er den eben wiedergegebenen Absatz mit keinem Worte erwähnt und nur den nachfolgenden, der doch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem vorhergehenden steht, citiert.

4) Als Rousseau den Aufsatz schrieb, traf dies zu: die erste Pariser Aufführung, die Nachahmungen hervorrief, fand ja erst am 30. Oktober 1775 statt. Über die französischen Nachahmungen siehe Grimm, *Correspondance littéraire* XIII, S. 327, sowie »Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften« XXXVII, S. 178. Daß A. Schweitzer in Weimar bereits 1772 an Brandes' »Ariadne auf Naxos« arbeitete, wußte er nicht, ebenso wenig hatte er von der Première des Stückes in Benda's Composition zu Gotha (27. Januar 1775) etwas gehört. In Paris wurde die *Ariadne* erst 3 Jahre nach Rousseau's Tode, Freitag, den 20. Juli 1781, in der Comédie Italienne aufgeführt (vgl. *Mercure de France* Samedi, 28 juillet 1781, S. 178 und Grimm, *Corresp. litt.* XII S. 534).

5) Siehe Anhang, Exkurs Nr. 1.

gent, en rapprochant le ton de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances[1]. *Ainsi cette espèce d'ouvrage pourrait constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame* (= *opéra*), *dont il n'atteindra jamais la beauté.»* [2]

II.

Liest man die vorstehenden Sätze unbefangen durch, so glaubt man doch nicht im mindesten daran zweifeln zu dürfen, daß Rousseau die hier ausgesprochenen Ideen auch praktisch ausgeführt, daß er eine Partitur geschaffen habe, in der sich alle jene *ritournelles mélodieuses et bien ménagées* befinden, die die Pausen im *Pygmalion* ausfüllen und das stumme Spiel des Darstellers sinnvoll begleiten.

Daß Rousseau schon bald nach Vollendung der Dichtung, die er im Sommer oder Herbst 1762 zu Motiers[3]) schrieb, mit dem Gedanken umging, Musik dazu — sicherlich im Sinne der erwähnten Stellen des Dictionnaire — zu schreiben, dafür besitzen wir ein merkwürdiges Zeugnis. Julie von Bondeli[4]), eine Freundin der Sophie von Laroche, die Goethe Weihnachten 1772 zuerst die Bekanntschaft mit der Dichtung des *Pygmalion* vermittelte[5]), schrieb am 21. Januar 1763 auf Grund des Berichtes eines jungen Schweizers, Namens Nikolaus Anton Kirchberger[6]), dem

1) Dieser wohlgemeinte Rat ist dann zum Unheile der Kunst auch getreulich bei der von Rousseau durchaus verworfenen gleichzeitigen Vereinigung von Sprechton und Instrumentalmusik befolgt worden, und so hat sich das abscheuliche Sprechsingen herausgebildet.

2) Siehe Anhang, Exkurs Nr. 2.

3) Im Gebiete Friedrichs des Großen, da Neuchatel damals preußisch war.

4) Die Tochter des Diakonus zu Bern; dieselbe, die dem 26jährigen Wieland eine so heftige Leidenschaft zu sich einflößte, daß er sie zur Heldin seiner Tragödie »Clementina von Porretta« machte.

5) Wahrscheinlich war ihr das betreffende Exemplar von Julie von Bondeli übersandt worden. Goethe dankt (Briefe II, S. 57 und G. von Loeper, Goethe's Briefwechsel mit Sophie von Laroche etc. S. 10) mit folgendem merkwürdigem Urteil am 29. Januar 1773: »Pygmalion ist eine treffliche Arbeit; soviel Wahrheit und Güte (?) des Gefühls, soviel Treuherzigkeit (?!) im Ausdruck. Ich darfs doch noch behalten; es muß allen vorgelesen werden, deren Empfindung ich ehre«. Später urteilte Goethe freilich ganz anders über das Werk. Vgl. außer den bereits früher citierten Stellen auch den Briefwechsel mit Schiller (24. April 1798), der den Pygmalion sehr ungünstig beurteilt (Goethe's Briefe vom 25. April 1798), sowie Briefwechsel mit Zelter (II. Zelter an G., S. 40, Antwort S. 48).

6) Kirchberger (Nicolas-Antoine), *baron de Lebisdorf, né à Berne le 13 janvier 1739, d'une ancienne et illustre famille. Successivement membre et président de la Société Economique et Physique de Berne, membre du Conseil souverain, bailli de Gottstadt, près de Brienne, il mourut en 1800* (Musset-Pathay, *Oeuvres inédites de Rousseau, Paris 1825, I. Supplément p. 482.*)

Rousseau am 17. Nov. 1762 die Dichtung vorgelesen, einen Brief an Dr. Zimmermann und dieser Brief ist uns erhalten[1]):

»*Rousseau a lu à M. Kirchberger une petite pièce admirable, c'est un drame, un seul acte, une seule scène, un seul personnage qui est Pygmalion*[2])« . . . *Il voulait envoyer cela en forme de lettre à Metastase*[3]). *Pendant la lecture M. Kirchberger transporté dit tout haut*: »*Ici, l'orchestre, ah, Monsieur, n'écoutez pas l'orchestre?*«

Was heißt nun das? Wie kommt Kirchberger dazu, Rousseau begeistert zuzurufen: »Hören Sie nicht das Orchester?« Ich gestehe, daß mir die Stelle, so wie sie überliefert ist, etwas rätselhaft erscheint[4]). Daß Rousseau dem jungen Kirchberger etwas von der beabsichtigten Musik zum Pygmalion gesagt haben mußte, ist nach diesem Bericht ganz zweifellos. Ist es aber denkbar, daß ein Zuhörer dem eine noch zu komponierende Dichtung vorlesenden Dichter-Komponisten zuruft: »Hier, das Orchester, oh, hören Sie nicht das Orchester?« Das würde doch eine zur Produktions-Kraft gesteigerte Reproduktions-Thätigkeit des Zuhörers voraussetzen. Was sollte aber der Ausruf für einen Sinn haben bei einer Musik, die lediglich die Gesten Pygmalions zu illustrieren bestimmt war? Ganz anders und ungleich begreiflicher erscheint dagegen Juliens Darstellung, wenn wir annehmen, sie habe aus Versehen die Namen verwechselt. Dann lautete der Bericht: Während der Lektüre rief Rousseau begeistert aus: »Hier, das Orchester, oh, hören Sie nicht das Orchester?« Denn daß Rousseau, der sicherlich schon während der Conception der Dichtung die Musik fast vollendet im Kopfe trug, in der Erregung der Recitation bis zur Hallucination kam und so in diese merkwürdigen Worte ausbrach, das läßt sich leichter denken. Ist uns doch von einer späteren Recitation, die Rousseau, als die große Leidenschaft, die den *Pygmalion* geboren, schon längst wieder gewichen, bei Mad. de Genlis in Paris etwa im Februar 1771 veranstaltete, noch überliefert[5]):

»*Il nous récita par cœur et debout en faisant quelques gestes son Pygmalion et d'une manière vraie, énergique et parfaite à mon gré.*«

Wie sich nun aber auch die Sache verhalten mag, das eine geht aus

1) Vergl. Ed. Bodemann, Julie von Bondeli etc., Hannover 1874, S. 249.

2) Es folgt die Erzählung der Handlung.

3) Dies Manuskript in Briefformat wurde geschrieben, aber nicht abgeschickt; es befindet sich nach Jansen, der es sah, als *Nr. 7851* auf der Bibliothek zu Neuchatel.

4) Jansen (S. 296) jedoch begnügt sich mit dem Citat in mittelmäßiger deutscher Übersetzung und fügt dann folgende klassische Sätze hinzu: »Der Bericht ist für den Forscher von großer Wichtigkeit. Es ist überflüßig, eine Silbe darüber vorzubringen. Jeder Leser fühlt aber auch, wie eine solche Wirkung des *Pygmalion* auf andere den Verfasser ergreifen mußte. Nur der Irrtum im Briefe Juliens über den Schluß soll hier berichtigt werden.« Letzteres geschieht dann auch in breitspurigster Weise zum Nachteil einer übersichtlichen Darstellung, obwohl an jener Stelle sicher kein Irrtum vorliegt.

5) Musset-Pathay, *Histoire de la vie de Rousseau, Paris* 1821, I, 198.

dem Briefe mit unumstößlicher Gewißheit hervor: Rousseau muß mit Kirchberger schon damals von einer Musik zu »Pygmalion« gesprochen haben. Das war im Herbst 1762 zu Motiers. Jenes Stein-Bombardement, das man in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1765 gegen seine Wohnung richtete, vertrieb ihn jedoch von dieser Zufluchtsstätte, und er wandte sich zunächst nach Straßburg, wohin er sich, da der Schauspiel-Direktor ihm geneigt war, den *Pygmalion* zum Zwecke der Aufführung von seinem Freunde du Peyrou nachsenden lassen wollte[1]. Der Gouverneur des Elsaß bewog aber Rousseau zu baldiger Abreise nach Paris, und so wurde aus der Aufführung nichts: »*Pygmalion ne m'est plus nécessaire n'étant plus à Strassbourg*[2]. Aber auch in Paris war seines Bleibens nicht lange; er ging nach England, und dort schwand ihm unter der Arbeit an den *Confessions*[3] das Werk völlig aus dem Gedächtnis. Ebenso hastig, als er nach England gereist war, trat er dann am 22. Mai 1767 plötzlich die Rückreise an und wohnte darauf ein Jahr[4] auf Schloß Trye, dann in Bourgoin, und seit Februar im Schlosse Monquin. Hier in ländlicher Stille erneuerte er wieder den Bund mit seiner alten Freundin, der Musik, der er in den Wirren der letzten Jahre untreu geworden war[5]. Er ließ sich ein Spinett senden, das ihm viel Freude machte und an dem er seine Kompositions-Versuche wieder aufnahm. Vielleicht hatte er damals wieder eine Komposition des *Pygmalion* im Auge. Wenigstens ist es auffällig, daß er gerade um jene Zeit neuerdings des Pygmalion gedenkt[6]. Aber er kam auch diesmal nicht dazu, mußte er doch zu seinem größten Leidwesen eine zeitweilige Abnahme seiner musikalischen Produktions-Kraft wahrnehmen[7].

Im April gedachte er, nach Paris zurückzukehren, nahm jedoch unterwegs in Lyon Aufenthalt und blieb länger, als er beabsichtigt hatte[8], bis etwa zum 8. Juni in dieser Stadt, von wo aus er nach kurzem Aufenthalte in Dijon nach Paris reiste. »Es waren angenehme Tage, die er in Lyon in einem traulichen Kreise von näheren Bekannten verlebte. Wie

1) Brief vom 17. Nov. 1765 (*Oeuvres* XI, 293).
2) Brief vom 24. Dez. 1765 an denselben (*Oeuvres*, XI, 302).
3) Er schrieb die 4 ersten Bücher und einen Teil des fünften.
4) Von Juni 1767 bis Juni 1768.
5) Vgl. Brockerhoff, J-J. Rousseau, Leipzig 1863—1874. III, S. 684.
6) *Oeuvres* XII, 178 und VIII, 313.
7) *Oeuvres* XII, 166. Brief vom 30. November 1769: *Elle (Mad. de Lessert) a eu la bonté de me pourvoir d'un bon espinette pour cet hiver; cet instrument me fait plaisir encore et me donne quelques moments d'amusement; mais il ne me fournit plus de nouvelles idées de musique et je me suis vraiment efforcé d'en jeter quelques unes sur le papier; rien n'est venu et je sens qu'il faut renoncer désormais à la composition.*
8) Vgl. Brief aus Lyon vom 3. Juni 1770 (*Oeuvres* XII, 216).

bei früheren Anlässen, fand er auch dies mal im Hause seiner Freundin Mad. Boy de la Tour die gastlichste Aufnahme, ebenso bei Herrn de la Tourette, der überdies seine Vorliebe für Botanik teilte«[1]).

III.

Hier in Lyon kam dann endlich die erste Aufführung des »Pygmalion« zu Stande — Frau de la Tourette spielte die Galathee. Über diese Lyoner Aufführung, die mit Musik stattfand, besitzen wir leider — und hier beginnt das merkwürdige, rätselhafte Schweigen Rousseau's über die Musik zu dem Werk — nur ein rein zufälliges Zeugnis von Rousseau's Hand, auch dieses so unbestimmt und unklar als möglich. Er schreibt nämlich am Schlusse eines Briefes an Herrn de la Tourette (28. Sept. 1770, VI, S. 90):

«*On a représenté Pygmalion à Montigny* (mit Musik?), *je n'y étais pas, ainsi je n'en puis parler. Jamais le souvenir de ma première Galathée ne me laissera le désir d'en voir une autre.*»

Weiter wissen wir von Rousseau selbst nichts über die Lyoner Aufführung[2]). Dagegen sind wir von Paris aus durch Grimm und Bachaumont unterrichtet. Die erste, allerdings inkorrekte Mitteilung über die Lyoneser Aufführung besitzen wir von Grimm[3]), den ein Augenzeuge darüber informiert haben muß. Er berichtet unterm 15. Mai 1770, also zur Zeit, als Rousseau selbst noch in Lyon war, über dessen Aufenthalt in dieser Stadt und schreibt weiter:

«*Il a traité le sujet de Pygmalion dans un acte d'opéra-comique, moitié chanté, moitié parlé*[4]), *suivant les us barbares de la nouvelle cuisine française . . . Ce qui me*

---

1) Brockerhoff, a. a. O., III, S. 572; vgl. auch *Oeuvres* VI, 89.

2) Jansen sah einen Brief von Robinet an M. de la Tourette (Dijon, 16. Juni 1770) in der Bibliothek zu Neuchatel, in dem berichtet wird, Rousseau habe in Dijon von *Mélanie* und seinem *Pygmalion* gesprochen (vgl. Jansen, a. a. O., S. 303).

3) *Correspondance littéraire* IX, 22f.

4) Grimm, der von dem ganz neuen Genre noch nichts wußte, hat hier seinen Gewährsmann mißverstanden. Daß die oben bezeichnete Behandlungsweise Rousseau's Intentionen direkt widerspricht, zeigen zwei Aussprüche. In dem Artikel *Opéra* (*Oeuvres* VII, 204) heißt es: «*Car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant et du chant à la parole y devient dur et choquant pour l'oreille.*» Denselben Gedanken spricht er noch deutlicher in den schon citierten *Observations sur l'Alceste* (*Oeuvres* VI, 225) aus: «*Parler et chanter alternativement comme on fait ici dans les opéras-comiques, c'est énoncer successivement dans deux langues différentes ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson.*» Leider hat sich dieser barbarische Brauch, den Rousseau hier feinsinnig rügt und dem auch Grimm abhold war (siehe oben) trotz Richard Wagner's Auftreten bis in die allerneueste Zeit nicht gänzlich ausrotten lassen. Humperdinck schreibt sogar in dem Liede »Maiahnung« (in »Trifolium«) mehrmals

parait mal vu, c'est d'avoir traité ce sujet dans la forme ambiguë de nos opéras comiques, où on parle et chante alternativement. Une pièce, dans laquelle s'opère un miracle exige l'imitation la plus éloignée possible de notre manière d'être.»

Etwa zwei Monate später datiert [1]) ist eine Aufzeichnung von Bachaumont [2]).

«On parle beaucoup de son opéra de Pygmalion, ouvrage d'un genre unique, en un acte et une scène et n'ayant qu'un acteur. Il est en prose sans musique vocale. C'est une déclamation forte et prononcée dans le goût des drames anciens [3]), soutenue d'un accompagnement de symphonie. Il a fait essayer sur le théâtre de Lyon cette nouveauté qui a eu de succès [4]). On désirerait fort la voir dans ce pays, mais on croit qu'elle sera d'abord réservée pour la fête de M. le comte de Provence.»

Bachaumont drückt sich bezüglich der Musik etwas vorsichtiger als Grimm aus; aber daß er zwar das Richtige gehört, sich jedoch noch keine rechte Vorstellung von der Art der musikalischen Behandlung hatte machen können, ist deutlich ersichtlich. Ausführlich unterrichtet über die Beschaffenheit der Musik werden wir jedoch erst durch Grimm, der seinen ersten unrichtigen Bericht genau acht Monate später, am 15. Januar 1771, richtig gestellt [5]):

«Depuis environ six mois que J.-J. Rousseau a eu la permission de venir paisiblement à Paris on a parlé quelquefois de son petit opéra de Pygmalion joué sur le théâtre de Lyon à son passage par cette ville et essayé ici sur quelques théâtres de société [6]). Je n'ai pas entendu parler de l'effet qu'il produit au théâtre. Vous êtes déjà prévenu que Pygmalion ne chante point mais qu'il parle et récite et que la musique n'est employée que pour couper par différentes ritournelles le discours de l'acteur et pour exprimer son action ainsi que les divers mouvements dont il est agité.»

Dieser letzte Bericht Grimm's ist von der allergrößten Wichtigkeit, denn er spricht deutlich und klar die Beschaffenheit der Pygmalion-Musik aus und zwar, wie wir sicher annehmen dürfen, auf Grund genauer

---

ausdrücklich diesen Übergang vor: »Beim Vortrag möge auf ein unmerkliches Übergehen in den Gesangston am Schlusse jeder einzelnen Strophe geachtet werden.« Rousseau fand die richtige Bezeichnung für derartiges: *dur, choquant, ridicule, souverainement absurde.*

1) Vom 7. Juli 1770.

2) *Mémoires secrets*, Paris 1874, S. 420.

3) Diesem (unberechtigten) Hinweis auf das antike Drama werden wir noch öfter in dieser Angelegenheit begegnen; hier findet er sich zum ersten Mal.

4) Übereinstimmend heißt es auch im *Traité du mélodrame*, Paris 1772 (das Imprimatur ist jedoch vom 13. März 1771 datiert): *la scène lyrique qu'un beau génie essaya l'année dernière (= 1770) sur un théâtre de province (Pygmalion de M.* Rousseau *joué à Lyon avec un grand succès).* Allem Anschein nach ist der anonyme Verfasser sogar Augenzeuge dieser Première gewesen.

5) *Correspondance littéraire* IX, 238.

6) Vgl. Rousseau's bereits citierten Brief vom 28. September 1770, sowie den ebenfalls schon mitgeteilten Bericht über die Recitation bei Mad. Genlis (etwa Februar 1771).

Berichte von Ohrenzeugen einer Aufführung, ob zu Lyon oder Paris ist zweifelhaft. Aber auch in Paris dürfte man den Pygmalion, dessen Eigenart gerade in der merkwürdigen musikalischen Behandlung beruhte, kaum ohne Musik dargestellt haben. Vergleichen wir nun die Schlußworte des Grimm'schen Berichtes mit dem, was Rousseau seinerzeit im *Dictionnaire* und in der *Lettre sur la musique française* über musikalisch illustrierte Mimik äußerte, so findet man, daß eine Musik, die derart beschaffen war, durchaus Rousseau's allgemeinen Intentionen entsprach.

Im Winter 1774/75 hat er dann selbst, wie wir sahen, in den »*Observations sur l'Alceste*« deutlich ausgesprochen, welcher Art die Musik zum Pygmalion war, ganz übereinstimmend mit dem, was wir aus Grimm's letztcitiertem Berichte wissen. Aber es ist von größter Wichtigkeit, nunmehr eine Übereinstimmung sämtlicher citierter Berichte in einem anderen Punkte festzustellen: sie sprechen von der Musik derart, daß man gezwungen ist, ihnen zufolge für Rousseau auch die Autorschaft der Musik in Anspruch zu nehmen; ja, daß Rousseau auch der Komponist seines Werkes sei, stand einige Monate später wörtlich im *Mercure de France* (Nov. 1770 p. 124):

»*Les Anglais prétendent que nous n'avons pas de musique. Ils croient en trouver la cause principale dans le génie de notre langue et dans la frivolité de notre goût: cependant, suivant le témoignage d'un voyageur Anglais qui a vu exécuter à Lyon l'acte de Pygmalion de M. Rousseau on peut faire de bonne musique sur des paroles françaises. Selon lui les paroles et la musique de ce drame qui sont du même auteur sont également sublimes*[1].»

Daß Rousseau die Absicht hatte, pantomimische Musik in der Art des Pygmalion zu schreiben, zeigt die citierte Stelle aus der *Lettre sur la musique française*. Daß er ein derartiges Stück im Jahre 1757 bereits nach einem Texte der Mme d'Epinay komponierte, wurde erwähnt. Daß Rousseau schon bei der Dichtung des *Pygmalion* an derartige Musik dachte, geht unzweifelhaft aus der Episode mit Kirchberger hervor. Daß Rousseau sich in Monquin mit einer Pygmalion-Musik beschäftigt habe, dürfte wahrscheinlich sein. Daß auch eine solche, von ihm verfaßt, in Lyon aufgeführt wurde, scheinen die angezogenen Berichte übereinstimmend zu behaupten. Daß eine solche aber, von Rousseau selber verfaßt, (ob für die Lyoneser Aufführung oder später, steht dahin) im Winter 1774/75 existierte, geht doch aus der erwähnten Stelle in den *Observations* mit vollster Klarheit hervor.

Gegenüber dieser authentischen, schriftlich von Rousseau selbst niedergelegten Äußerung besitzen wir die erst nach Rousseau's Tode gedruckte Erzählung einer Anekdote, die allem, was wir bis jetzt an unwiderleg-

1 Über die Berichtigung, die im Januar 1771 dieser Notiz folgte, werde ich noch zu sprechen haben.

lichen Dokumenten kennen gelernt haben, geradezu widerspricht. Die zu Grunde liegende Begebenheit hat sich etwa 1773 oder 74, also ein Jahr nach der Niederschrift der *Observations* abgespielt, da die darin erwähnte Ausgabe von Rousseau's Werken 1772 erschien, die erste Aufführung der Gluck'schen *Iphigénie en Aulide* in Paris aber am 19. April 1774 stattfand.

Der Herausgeber der Partitur von Rousseau's *Les consolations des misères de ma vie* (Paris 1781) erzählt nämlich in der Vorrede (S. 4):

La personne à qui était le livre l'en ayant remercié et paraissant désirer qu'il lui rendit le même service (scil. de la corriger) pour la scène de Pygmalion, il eut la complaisance de la lui lire et de la collationner sur son propre manuscrit. Quel dommage, dit quelqu'un présent à cette lecture, que le petit Faiseur[1] *n'est pas mis une telle scène en musique. Vraiment, répondit-il, s'il n'a pas fait, c'est qu'il n'en était pas capable. Mon petit Faiseur ne peut enfler que les pipeaux; il y faudrait un grand Faiseur. Je ne connais que M. Gluck en état d'entreprendre cet ouvrage et je voudrais bien qu'il daignât s'en charger.*

Ich halte die Anekdote zum mindesten in der überlieferten Form für unrichtig, denn Rousseau konnte gar nicht behaupten, er habe keine Musik zu Pygmalion geschrieben, da dies, wie die folgenden Untersuchungen noch deutlicher ergeben werden, allem, was wir sicher in dieser Sache wissen, widerspricht.)

IV.

Kehren wir also zu Grimm's Bericht vom 15. Januar 1771 zurück. »Der Darsteller recitiert«, hieß es am Schluß, »und die Musik ist nur verwandt, um mit verschiedenen Zwischenspielen die Rede des Schauspielers zu unterbrechen, und um sein Geberdenspiel sowie die verschiedenartigen, ihn erregenden Gemütsbewegungen zum Ausdruck zu bringen«. Wie dies gemeint ist, verstehen wir sofort, wenn wir einen Blick werfen auf die Dichtung, sowie sie uns in den gewöhnlichen Drucken überliefert ist. Zwischen den einzelnen Abschnitten der Dichtung finden wir ausführliche Beschreibungen der mimischen Aktion, die der Darsteller als Ausdruck der Gemütsbewegung auszuführen hat. Aber nicht genug damit — wir besitzen einen ganz merkwürdigen Druck der Pygmalion-Dichtung von ebendemselben Jahre 1771, aus dem Grimm's Bericht stammt,

---

1) Rousseau wurde bekanntlich des öfteren beschuldigt, er könne gar nicht komponieren und habe die unter seinem Namen erschienene Musik gestohlen. Im Scherz pflegte er dann zu sagen, seine Feinde hätten recht, er hielte sich einen »petit Faiseur« (eigentlich »kleiner Macher«, eine Art von *spiritus familiaris* oder Heinzelmännchen), der die Kompositionen verfaßte. Scherzhafter Weise verwendete er auch die Bezeichnung im Titel seines Aufsatzes: *Extrait d'une réponse du petit Faiseur à son prête-nom etc.* (1774). Näheres über die Legende vom *petit Faiseur* ist in der oben citierten Vorrede zu finden.

aus Wien, und dieser geht nicht nur in Bezug auf die pantomimischen Angaben stellenweise viel weiter als die Fassung der Dichtung in allen sonstigen Ausgaben, sondern er bringt detaillierte Angaben über die Beschaffenheit der Musik. Die ganze Angelegenheit ist höchst sonderbar. Der erste bekannte Textdruck, der jedenfalls bald nach der ersten Lyoner Aufführung veranstaltet wurde, trägt den Titel: *Pygmalion, scène lyrique, représentée en société à Lyon. Par M. J.-J. Rousseau*, 8°. Ihm fehlt Jahres-, Druckort-, oder Druckereiangabe [1]. Dies ist der einzige separate Textdruck, der von den Tagen der Lyoneser Aufführung bis zur Pariser Première 1775, an die sich dann mehrere Drucke anschließen, in Frankreich erschienen ist. In der Zwischenzeit, zwar sehr früh, aber doch jedenfalls nach dem eben genannten Druck, fällt die erste Wiener Ausgabe, die sicherlich äußerst selten ist [2]. Sie erschien nach Barbier's Angabe 1771 bei Jos. Kurzböck [3] in Wien und enthält im Anhange eine deutsche Übersetzung.

Im Jahre 1772 ließ dann Kurzböck das Werk ohne deutsche Übersetzung nochmals drucken und ein Exemplar dieser merkwürdigen Ausgabe besaß der Musikschriftsteller Georg Becker in Genf, der das Büchlein im Jahre 1878 in 100 Exemplaren, mit einer schätzbares Material enthaltenden Vorrede versehen, neudrucken ließ. In Bezug auf den Text der vorliegenden Ausgabe sagt Becker Folgendes:

Les premières représentations du Pygmalion de Rousseau ont eu lieu avec la musique du sieur Fr. Aspelmeyer [4] (+ *en 1786* [5]). *C'est pour elles que Kurzboeck a réédité la pièce qu'il avait publiée en 1771. La musique est restée manuscrite, elle est introuvable* (S. IX).

---

1) A. Barbier, *Notice sur les principaux écrits rélatifs à la personne et aux ouvrages de J-J. Rousseau, Paris 1824.* Im *Mercure de France* (Janvier 1771 II, S. 200 ff) erschien ein Druck, der mit den gewöhnlichen späteren Drucken, denen er zu Grunde zu liegen scheint, übereinstimmt. Jedenfalls ist diese Publikation auf Coignet, dessen Berichtigung unmittelbar davor steht, zurückzuführen, da auch 1775 ein Separatdruck mit Coignet's Brief zur Aufführung erschien. Combarieu, der die oben citierte Ausgabe nicht kennt, hält den Abdruck in der Zeitschrift für den ersten und spricht von einer Genfer Ausgabe von 1771, die mir unbekannt ist. Der Katalog des British Museum zu London verzeichnet einen Brüsseler Druck vom Jahre 1772, 14 Seiten 8° (Signatur 11736 bbb 17), der wahrscheinlich ein Nachdruck jener ersten Pariser Ausgabe ist. Einen weiteren Brüsseler Druck finde ich bei Combarieu als im Besitze des Archivs der Comédie-Française angeführt. Er ist 1786 bei Van den Berchen erschienen und dadurch merkwürdig, daß alle jene Stellen, wo die Musik eintritt, durch ein handschriftlich eingefügtes *M.* bezeichnet sind.

2) Ich vermag keinen einzigen Besitzer nachzuweisen; sogar in der Wiener Stadtbibliothek, die speziell Wiener Drucke sammelt, findet sich kein Exemplar.

3) 1736—1792, hervorragender Wiener Buchhändler; vgl. Wurzbach's biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. XIII, S. 429.

4) Richtiger Aspelmayer.

5) Am 9. August nach Chouron et Fayolle. *Dictionnaire des musiciens.*

Bezüglich der musikalischen Anweisungen dagegen meint der Herausgeber:

Tout m'autorise à croire que les indications minutieuses, recherchées, quintessenciées, fausses mêmes (wieso?) *que renferme ce libretto, aient été fournies par J-J. Rousseau au musicien. Il y a des minutes, des demi-minutes et des secondes, imposées à l'inspiration du compositeur. Et ces coups d'archets comptés et mesurés! quelle naiveté! quelle étroitesse! Ou, faut-il admettre que ces détails aient été donnés par le compositeur, une fois son œuvre faite? — Soit. Je n'y vois aucun inconvénient.* (S. V.)

Rousseau a-t-il composé aussi la musique du Pygmalion? Cette question n'est pas encore entièrement élucidée (S. IX).

Jansen hat neues Material darüber nicht vorgebracht. Er bezweifelt die Echtheit der musikalischen Angaben nicht, wundert sich aber darüber, wie sie in den Druck gelangen konnten, da sie in dem schon erwähnten, in Neuchatel befindlichen Manuscript nicht stehen. In der That ist es höchst erstaunlich, daß die Angaben, die auch ich aus noch zu erörternden Gründen unbedingt für echt halte, gerade in Wien schon so früh in den Druck gelangten, daß deutsche Aufführungen mit Musik bereits daselbst im Jahre 1772 stattfinden konnten[1], ja daß höchstwahrscheinlich schon 1771 französische Aufführungen nach der ersten, im selben Jahre erschienenen Ausgabe, jedoch wohl ohne Musik veranstaltet wurden. Das Material, das meine Studien zu Wien über diese mysteriöse Angelegenheit zu Tage gefördert haben, ist leider etwas spärlich[2], gestattet aber glücklicherweise trotz seiner Lückenhaftigkeit gerade in den entscheidenden Punkten interessante Schluß-Folgerungen.

Vor allem ist zu bemerken, daß die von Becker erwähnte Aspelmayer'sche Musik in Wien thatsächlich an zuständiger Stelle nicht mehr aufzufinden war. Dagegen gelang es mir, Notizen über zwei Aufführungen zu Tage zu fördern. »Der Theatralalmanach für das Jahr 1773[3]« verzeichnet unter den im verflossenen Jahre gegebenen Stücken: S. 157 »den 19. Hornung (Februar) [1772]: Hannchen und der deutsche Pygmalion, die pantomimische und lyrische Scene des Rousseau. Es ist merkwürdig, daß ein französischer Akteur, Herr Burset, (recte: Bursay) auch den deutschen spielte und sich im Deutschen recht wohl ausdrückte.« Am 22. wurde dann eine Wiederholung des Stückes angesetzt; weitere Vorstellungen sind nicht verzeichnet[4].

1) Die erste Weimarer Aufführung, die wohl sicher auf einen durch Grimm überlieferten Text zurückgeht, fand allerdings auch bereits am 13. Mai 1772 mit Schweitzer's Musik statt (vgl. E. Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar, Leipzig 1863). Näheres war auch in Weimar selbst nicht zu ermitteln.

2) Im »Wiener Diarium« z. B. war nichts zu ermitteln.

3) Wien, ebenfalls bei Kurzböck gedruckt.

4) Daß im Jahre 1771 keine deutsche Aufführung des Pygmalion stattfand, ergiebt sich aus Joh. Friedr. Müller, *Genaue Nachrichten von beiden Schaubühnen in Wien 1772*, wo alle im Vorjahre aufgeführten deutschen Stücke aufgezählt sind.

Die angeführte Notiz ist äußerst interessant; sie besagt, daß man ein Hauptgewicht auf den pantomimischen Teil legte, und zeigt deutlich, daß bereits französische Aufführungen[1]) des Stückes vorausgegangen waren. Daß der Franzose das Stück deutsch spielte (ein unerhörter Fall in der Theatergeschichte, zumal in dieser Zeit!), mag seinen guten Grund haben: Kaiser Josef, der bekanntlich einige Jahre später das Nationaltheater begründete[2]) und das Ballet sowie die italienische Oper zu Gunsten des deutschen Singspiels aufhob, machte auch dem französischen Theater ein Ende. Es hörte am 29. Februar, also 10 Tage nach jener Pygmalion-Aufführung auf[3]), und Bursay mag wohl dann ins deutsche Schauspiel übergegangen sein.

Merkwürdig in diesem Bericht ist jedoch, daß weder von der begleitenden Musik noch von deren Verfasser ein Wort gesprochen wird. Das gleiche gilt von Joh. Friedr. Müller's Aufzeichnung, die sich außerdem nur auf die zweite Aufführung erstreckt[4]): »Den 22. Hornung: das lyrische Selbstgespräch Pygmalions aus dem Französischen des Herrn J. J. Rousseau durch den Herrn von Laudes übersetzt und von Herrn Bursay, Mitglied des französischen Theaters, im Deutschen vorgestellt«.

Auch der Name Aspelmayer kommt nicht vor, dagegen ist der Übersetzer genannt — und dies führte mich auf die Spur. Der schon citierte *Theatralalmanach* verzeichnet auf Seite 142 »Laudes[5]), bei dem Protokoll der Hofkammer. Hat für dieses Jahr den Pygmalion übersetzt.« Ebenso verzeichnet *Das gelehrte Österreich*[6]) unter »Josef Laudes k. k. Hofkammerkoncipist« als ein Werk des Genannten »Pygmalion nach Rousseau«. Die Verbindungsbrücke zwischen Laudes, von dem die bei Kurzböck 1771 gedruckte Übersetzung zweifellos herrührt, und Aspelmayer liefert eine Notiz in Reichardt's *Theaterkalender* (1795, S. 143), wo als ein Werk Aspelmayer's »Pygmalion von Laudes« aufgeführt wird. Es kann also nicht zweifelhaft sein, daß bei den beiden erwähnten deutschen Aufführungen zu Wien (vielleicht auch schon bei vorausgehenden französischen mit Bursay in der Titelrolle) Aspelmayer's Musik gespielt wurde, obwohl merkwürdigerweise die beiden citierten Berichte kein Wort davon melden. Aber noch mehr: ich gehe soweit, zu behaupten, daß Aspelmayer, über dessen Personalien leider absolut nichts Näheres festzustellen war[7]), diejenige Person war, welche — auf nicht näher aufzuklärende

1) Wien besaß bis dahin noch französisches Schauspiel.
2) Siehe Jahn, Mozart I, S. 710ff. (3. Aufl.).
3) Vgl. E. Wlassak, Chronik des Hofburgtheaters, Wien 1876, S. 24.
4) J. H. F. Müller, Theatralneuigkeiten, Wien 1773. S. 103.
5) Lebte 1742—1780 (nach Wurzbach's biogr. Lexikon).
6) Wien 1777, 1. Band 1. Stück (zweite Auflage) S. 292.
7) Ich kenne von ihm nur ein Ballet *Agamemnon* und eine Symphonie in *Es-dur*,

Weise — den »Pygmalion« von Lyon oder Paris aus nach Wien importierte. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß jene musikalischen Instruktionen entweder für Aspelmayer direkt verfaßt sind oder nach einer bereits von Rousseau geschriebenen Partitur (und hiermit wären die genauen Zeitangaben in Minuten zu erklären) ebenfalls speziell für Aspelmayer zur Neukomposition zusammengestellt sind. Anders kann ich mir diese auf so rätselhafte Weise in den Druck gekommenen Instruktionen, zusammengehalten mit nachfolgender Notiz, nicht erklären. In Forkel's *musikalischem Almanach*[1]) finde ich nämlich im »Verzeichnis jetzt lebender Komponisten in Deutschland« nachgetragen:

Aspelmayer (Franz) in Wien, k. k. Hofmusiker.
VI. *Quatuors concertants à Paris.*
VI. *Trios à Paris.*
Sei Serenate Op. 1 à Lyon.

Das Erscheinen seiner Werke in Paris wäre schließlich nicht besonders geeignet, irgend welche Rückschlüsse auf Beziehungen zur französischen Hauptstadt zu ziehen. Hier haben wir aber die konkrete Thatsache vor uns, daß eben jener Aspelmayer, der in Wien Musik zum Pygmalion nach einer sicherlich von Rousseau herrührenden Anweisung schrieb, gerade sein erstes Werk genau in derselben Stadt Lyon erscheinen ließ, in der nachweislich die erste Bühnen-Aufführung des Pygmalion stattfand. Der Zeitpunkt des Erscheinens dieses Op. 1 dürfte wohl kaum mehr nachweisbar sein, es sei denn, daß man ein datiertes Exemplar auffände; allein das hülfe auch wenig. Die Thatsache, daß gerade das erste Werk des jungen Wiener Musikers in Lyon erschien, läßt mit ziemlicher Sicherheit auf einen Aufenthalt in jener Stadt schließen. Und möge er nun gerade zur Zeit der Pygmalion-Aufführung in Lyon gewesen sein oder nicht, daß er persönliche Beziehungen in jener Stadt und später auch in Paris (zum mindesten durch seinen Verleger) hatte, steht jedenfalls fest. Somit ist denn der Weg, auf dem Text und Anweisungen so frühzeitig nach Wien kamen, klargelegt. Die Publikation selbst, die mir nur nach Becker's Neudruck vorliegt, ist äußerst interessant. Zunächst fiel mir auf (und dies entging sogar dem Herausgeber G. Becker), daß der Text aus »religiösen« und »moralischen« Gründen *ad usum Delphini* zurechtgeschnitten ist, eine wahrscheinlich durch die Wiener Censur vollbrachte Heldenthat. Daß sich jedoch abgesehen von jenen kleinlichen Verstümmlungen eine ganze Anzahl kleiner Text-Varianten, die auf einen abweichenden, zu Grunde liegenden Urtext schließen lassen, finden, macht die Ausgabe äußerst interessant. Besonders ist hier hervorzuheben, daß

beide in der Berliner kgl. Hausbibliothek (Stimmen); die beiden Werke sind gefällig, aber nicht bedeutend.

1) Jahrgang 1783.

die pantomimischen Angaben größtenteils viel reicher als die der übrigen Drucke sind. Als Beispiel diene eine Stelle gleich im Anfang. Alle mir zugänglichen sonstigen Ausgaben verzeichnen:

Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque temps en rêvant, les bras croisés.

Die Wiener Ausgabe hat dagegen:

Il jette avec dédain ses outils, s'agite, se promène, s'arrête, porte, malgré lui, ses regards vers le fond de son atelier, où le pavillon lui cache une statue, en détourne les yeux et tombe dans une rêverie profonde.

Daß derartige Erweiterungen nur von Rousseau selber herrühren können, merkt jeder, der mit Rousseau's Stil etwas vertraut ist. Noch eklatanter zeigt sich Rousseau's minutiöse Genauigkeit, die sich schon in der Partitur des *Devin du village*, aufs schärfste aber in den Partituren seiner letzten Lebenszeit[1]) ausgeprägt findet, in den musikalischen Bemerkungen. Das ganze Büchlein ist nämlich auf jeder Seite in drei Rubriken geteilt:

Musique		*Scène*
Beschreibung des Charakters der Tonstücke.	*Durée des ritournelles* (Angabe der Dauer in Minuten und Sekunden).	Pantomimische Angaben und Text.

Da ich im Verlauf dieser Untersuchung noch sämtliche Angaben über die Musikstücke im Zusammenhang mitteilen muß, so möchte ich an dieser Stelle vorläufig, soweit es zum Verständnis nötig ist, nur ein Beispiel geben. Am Anfang heißt es nach der Beschreibung der Dekoration: *L'ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau.* Darauf folgt die pantomimische Angabe: *Pygmalion, assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste etc.* (wie in allen Text-Ausgaben). Hierzu wird bemerkt: *Le premier morceau qui suit l'ouverture et s'y lie peint comme elle l'accablement, l'inquiétude, le chagrin et le découragement. Durée: deux minutes.* In dieser Weise geht es weiter; fast zu jeder (auch in den gewöhnlichen Text-Drucken enthaltenen) pantomimischen Bemerkung tritt ein nummeriertes Musikstück, dessen Charakter und Zeitdauer sogar oft nach halben Minuten genau angegeben ist. Es kommen so, wenn die Ouverture, die keine Nummer trägt, nicht gerechnet wird, 29 Nummern zu Stande. Damit wäre einstweilen das Wissenswerteste

1) *Les consolations des misères de ma vie* (Liedersammlung), *Six airs du Devin* (umkomponiert mit wahrhaft genialen, detaillierten Vortrags-Bemerkungen) sowie das unvollendete Singspiel *Daphnis et Chloë*.

über die Wiener Ausgabe berichtet, und ich kann mich nunmehr wieder zur Lyoner Erstaufführung wenden.

Bis jetzt war die Première zu Lyon mit Musikbegleitung aus übereinstimmenden, von einander unabhängigen Pariser Berichten festgestellt worden. Zugleich machte ich aufmerksam auf den Zusammenhang zwischen den in Rousseau's vor und nach der Lyoner Aufführung verfaßten Schriften enthaltenen Anschauungen mit Grimm's letztem Bericht und den unzweifelhaft von Rousseau herrührenden Wiener Ausgaben. Daß Rousseau sich über die Lyoneser Aufführung nirgends ausführlich ausgesprochen, wurde bereits als höchst sonderbare Thatsache registriert. Noch sonderbarer ist jedoch der Umstand, daß wir über die Affaire, die Rousseau mit keinem Worte berührte, von anderer Seite eine Schilderung besitzen, die an Ausführlichkeit wenig zu wünschen übrig läßt und merkwürdige Streiflichter auf die ganze Angelegenheit wirft.

V.

Um diese Zeit lebte zu Lyon ein ehemaliger Musterzeichner einer Stoff-Fabrik, der später Stickereiwaren-Händler geworden war [1]), mit Namen Horace Coignet. Coignet, der in seinen Mußestunden auch komponierte und Violine spielte, sah sich dann, als er Bankrott gemacht hatte, genötigt, in Paris seinen Lebensunterhalt als Violinlehrer zu verdienen, und fand in der Herzogin von Aumont, deren Söhne er unterrichtete, eine Mäcenin, die ihn, als er durch die politischen Ereignisse des Jahres 1789 brotlos geworden war, in ihr Palais aufnahm. Hochbetagt, im Alter von über 85 Jahren starb Coignet am 29. August 1821 zu Paris. Seine Kompositionen wanderten in die Bibliothek des Fürsten Florestan von Monaco [2]), des Sohnes der Herzogin und Schülers von Coignet. Seine Erinnerungen über Rousseau's Aufenthalt in Lyon, die er für Charles Pongens, ein Mitglied der Akademie, niederschrieb, wurden erst ein Jahr nach seinem Tode zuerst von A. Mahul (a. a. o.), der das Manuskript von Pongens erhielt, sodann in den *Tablettes historiques et littéraires*, Lyon, 28. Dez. 1822 gedruckt. Einen dritten Druck, der mir gleichfalls vorliegt, gab dann Musset-Pathay im 1. Bande der *Oeuvres inédites de*

1) Vgl. Fétis, Artikel *Coignet*. Castil-Blaze (*Molière Musicien II*, S. 423, Paris 1852) macht ihn zu einem *riche négociant;* allein hierfür sind keinerlei Beweise vorhanden. Am besten unterrichtet über Coignet ist A. Mahul (*Annuaire nécrologique 2me année Paris 1822* Artikel *Coignet* S. 122 ff.). Mahul citiert einen Artikel der *Gazette Universelle de Lyon* vom 26. Okt. 1821, auf dem seine Nachrichten zu beruhen scheinen.

2) Die fürstl. Bibliothek-Verwaltung in Monaco hatte die Güte, mir auf meine Anfrage mitzuteilen, daß sich die gedruckten Stimmen der Pygmalion-Musik, die ich im Folgenden zu besprechen habe, noch im Besitz des jetzigen Fürsten befinden. Im übrigen seien auf den Pygmalion bezügliche Dokumente nicht vorhanden.

J-J. Rousseau (Paris 1825) als Anhang (S. 461 ff) ebenfalls nach dem Originalmanuskript heraus, das ihm bereits 1821 vorgelegen. Eine vierte Ausgabe veranstaltete noch der Lyoneser Stadt-Bibliothekar Péricaud in seiner ohne Autorangabe zu Lyon im Jahre 1833 erschienenen Sammlung *Lyon vu de Fourrières* (S. 539 ff) unter dem Titel *J-J. Rousseau à Lyon.* Da der Bericht von höchster Wichtigkeit, zugleich aber in allen vier Ausgaben schwer zugänglich ist, sehe ich mich veranlaßt, ihm nachfolgend, soweit er die Pygmalion-Angelegenheit berührt, in extenso wieder zu geben. Er trägt bei Musset-Pathay die Überschrift:

Particularités sur J-J. Rousseau, pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770.

«J-J. Rousseau vint à Lyon à la fin de mars 1770. Je fis sa connaissance au grand concert de cette ville (c'était un vendredi-saint): on y exécutait le ‚Stabat' de Pergolese. Rousseau était placé dans une tribune au plus haut de la salle, avec M. de Fleurieux de la Tourette. Je montai avec empressement pour le voir; M. de Fleurieux me fit signe d'approcher; en même temps il disait à Rousseau que j'étais un amateur, bon lecteur, et que j'exécuterais bien la musique. Moi, je lui dis que je voulais lui montrer quelque chose de ma composition pour le soumettre à son jugement, sur quoi il me repartit qu'il n'était pas louangeur. Il me donna rendez-vous chez lui, pour le lendemain à deux heures après-midi. M. Mazoyer s'y trouva avec ses enfants. A mon arrivée, Rousseau me parut fatigué, et il me dit qu'il était obligé de sortir dans un quart d'heure. La conversation roula sur l'harmonie; je lui dis que j'avais son «Dictionnaire», et il parut s'intéresser à moi. Bientôt, me trouvant seul avec lui, je lui chantai l'ouverture de mon opéra[1]. Ma manière lui plut, il me dit avec feu: «C'est cela, vous y êtes» Alors il me fit chanter différents motets de sa composition, tandis qu'il m'accompagnait avec une épinette. Il m'en demanda ensuite mon sentiment. Je lui répondis qu'ils étaient chantants, mais un peu petits; il en tomba d'accord avec moi, ajoutant qu'il les avait composés pour des religieuses de Dijon[2]. Il oublia qu'il avait à sortir; je restai chez lui jusqu'à cinq heures. A cette heure, il me proposa d'aller à la promenade, et nous restâmes hors de la ville jusqu'à la nuit. Je le ramenai chez lui, et lui promis d'y faire porter mon violon le lendemain. Ce jour-là, je lui chantai un duo que j'avais composé. Là-dessus, il me proposa de dîner avec lui. — «Comment, dîner avec Jean-Jacques! lui répondis-je, de tout mon cœur.» — Il m'embrassa; le dîner fut gai; sa femme fut seule en tiers dans notre société.

«Après le dîner, il me communiqua son Pygmalion, et me proposa de le mettre en musique, dans le genre de la melopée des Grecs[3].»

---

1) »*Le Médicin d'amour, pièce que j'avais remise en musique, et dont je soumis, quelque temps après, la partition à Rousseau, qui en parut satisfait.*« (Note d'H. Coignet.)

2) In der That reiste Rousseau von Lyon nach Dijon, wo er vom 10.—15. Juni blieb; er hatte von de la Tourette eine Empfehlung an Robinet.

3) Jansen (S. 302) bemerkt mit Recht, daß dieser Satz unverträglich mit Rousseau's eigener Angabe im *Dictionnaire*, Artikel *Melopée* (VII, S. 158) ist. Allein Jansen vergißt, daß er auf derselben Seite behauptet, Coignet's richtige Angaben seien aus Rousseau's Schriften entlehnt. Nun erzählt aber Coignet selbst in dem obigen Bericht, daß er Rousseau's Dictionnaire schon damals in Lyon besaß; hätte er also fälschen wollen, so hätte er doch der Sicherheit halber auch diesen Punkt im *Dictionnaire* nachgeschlagen. Aber Coignet trat bereits zu Rousseau's Lebzeiten mit der Behauptung:

»Nous allâmes pour le lire dans un petit bois, situé non loin de la ville, planté sur une colline qui descendoit dans un vallon: là nous nous assîmes près d'un arbre sur la hauteur. Rousseau me dit: «Cet endroit ressemble au mont Hélicon.» A peine eut-il terminé sa lecture, qu'un orage, mêlé d'éclairs, de tonnerre, et accompagné d'une pluie à verse, vint fondre sur nous. Nous allâmes nous mettre à l'abri sous un vieux chêne[1] *Ce local lui plut infiniment. Le temps devenu serein, nous revînmes en ville, et soupâmes ensemble; pendant le repas il raconta à sa femme notre aventure. Chargé de sa scène lyrique, pénétré de son sujet, je composai de suite l'ouverture que je lui apportai le lendemain: il fut étonné de ma facilité. Enfin je terminai cet ouvrage à sa satisfaction. Il me demanda de lui laisser faire l'andante, entre l'ouverture et le presto de même que la ritournelle des coups de marteau, pour qu'il y eut quelque chose de lui dans cette musique.*

»M. de la Verpilière, prévôt des marchands, et son épouse, femme très-spirituelle, chez qui Rousseau allait souvent, voulurent donner à M. et madame de Trudaine[2], *qui*

«M. Rousseau voulait donner, par ce spectacle, une idée de la Melopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale« in die Öffentlichkeit (*Mercure de France, Janvier* 1771 II, S. 199), ein Beweis dafür, daß Rousseau etwas Ähnliches doch gesagt hat. Daß Rousseau die zitierte Äußerung in dieser Form nicht gethan hat, glaube auch ich; vielleicht sagte er, er wolle im Pygmalion, wo Recitation und Instrumentalmusik sich folgten, ein Gegenstück zur griechischen Behandlung geben. Dem entspräche eine Stelle im *Dictionnaire* (VII, S. 203): *Il est certain que les tragédies grecques se récitaient d'une manière très semblable au chant, qu'elles s'accompagnaient d'instruments.* Eine derartige Äußerung Rousseau's muß in Bezug auf den Pygmalion um diese Zeit gefallen sein. Bachaumont berichtet bereits am 7. Juli 1770 von dem Werk: *«C'est une déclamation forte et prononcée, dans le goût des drames anciens, soutenue d'un accompagnement de symphonie.»* Pietro Signorelli (*Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli 1777, III, S. 382) braucht sogar gleichfalls das Wort *Melopeia*: *«Ma una novità musicale degna dello spirito singolare di Gian-Giacomo Rousseau si è veduta in Lione a questi tempi rappresentandosi il suo Pigmalione. Per dare un saggio della declamazione teatrale e della Melopeia de' Greci, egli ne fece recitar senza veruna sorte di canto le parole, e la musica esprimendo gli affetti del personaggio, secondandone i movimenti, dispingendone la situazione, riempiera soltanto gl' intervalli et le pause della declamazione.* (In der ungenauen deutschen Übersetzung des Werkes, Bern 1783, steht die Stelle II, S. 274). Ebenso heißt es in der Vorrede Gemmingen's zu seiner Übersetzung im Jahre 1778: »Diese Geschichte hat Rousseau zum Gegenstand gegenwärtiger lyrischer Handlung genommen, um den Versuch zu machen, nach der Gewohnheit der Griechen die Deklamation durch Musik zu begleiten und zu erheben«. Wir werden übrigens diesem Hinweis auf das antike Drama in Pariser Berichten noch öfter begegnen.

1) Die spöttische Frage, mit der Jansen (S. 302) diese Stelle begleitet, hätte er sich wohl sparen können. Man kann auch unter einer unbelaubten Eiche bei Platzregen einigen Schutz suchen. Selbst wenn der Bericht hier etwas ausgeschmückt sein sollte, wäre dies noch lange kein Beweis gegen die Hauptsache.

2) Diese Angabe ist sicherlich richtig; sie enthält eine eigentümliche Bestätigung durch jenen bereits citierten Brief Rousseau's (VI, S. 90: on a représenté Pygmalion à Montigny). Trudaine de Montigny lautet der volle Name des Betreffenden. Wahrscheinlich gefiel ihm das Stück in Lyon so gut, daß er es noch im Sommer desselben Jahres (der Brief ist datiert vom 28. September 1770) zu Hause wiederholen ließ. Jansen ist dieser Zusammmenhang zwischen Rousseau's Brief und Coignet's Angabe entgangen.

passaient à Lyon, le plaisir de voir les premiers exécuter Pygmalion, sur un petit théâtre qu'ils avaient fait construire à l'Hôtel-de-Ville, où ils logeaient.

«Madame de Fleurieux remplissait le rôle de Galathée, M. le Texier celui de Pygmalion. On compléta la soirée par le «Devin du village», où madame Fleurieux jouait Colette, M. le Texier, Colin, et moi, le Devin. Les pièces furent bien rendues; et Pygmalion, qu'on entendait pour la première fois, fit le plus grand effet. Après la représentation, Rousseau vint m'embrasser dans le grand salon, où la société s'était rendue, en me disant: «Mon ami, votre musique m'arracha des larmes.» Durant l'espace de trois mois que Rousseau est resté à Lyon, je ne l'ai guère quitté; je dînais tous les jours chez lui ou dans ses sociétés intimes[1]*.*

«Le soir, quand je le quittai, il m'embrassa avec tendresse. C'était un adieu qu'il me faisait. Il avait pour moi une amitié sensible que je lui rendais bien. Sa femme me dit, en me reconduisant, qu'il allait à Paris, et qu'il n'avait pas voulu me le dire, à cause de la peine qu'il ressentait de se séparer de moi.

«Tout le temps que J-J. Rousseau est resté à Lyon, je ne passai pas un jour sans le voir; ses sociétés étaient les miennes. Nous allions souvent à M. Cornablé; on y donnait de temps en temps des concerts; Rousseau y assistait, de même qu'à ceux qu'on donnait chez M. de la Verpilière, où l'on jouait son Pygmalion et le Devin du village. On y représenta aussi «Mélanie» de La Harpe. J'avais composé une ouverture dans le genre pathétique, qui peignait les différentes situations de la pièce. Ce drame fut parfaitement bien rendu: Mélanie fut si bien jouée par madame de Fleurieux, que Rousseau répondit à ceux qui lui demandaient s'il était content: «Voyez mon habit couvert de larmes[2]*».*

Le jour du départ de Rousseau, je rencontrai M. Boy-de-la-Tour fils, qui allait à la campagne de sa mère. Rousseau y était allé coucher pour partir le lendemain de grand matin. Je priai M. Boy-de-la-Tour de lui témoigner tous mes regrets de mon départ, et de lui dire que je ne m'en consolais que dans l'espoir de le voir bientôt à Paris; en même temps je lui remis une petite lanterne que Rousseau me donnait tous les soirs, pour servir à me conduire lorsque je me retirais de chez lui. Je la lui rapportais exactement le lendemain, parce qu'il paraissait y tenir beaucoup. Je n'imaginais pas qu'il ne me l'avait laissé qu'afin d'en faire un monument, comme mon père avait fait de la plume de Voltaire[3]*.*

«A son arrivée à Paris, Jean-Jacques écrivit à madame de La Verpilière, en la

---

1) Hier folgt eine breite Schilderung des weiteren Verkehrs mit Rousseau, die wir übergehen. Coignet stellt Rousseau seinem Vater vor; außerdem wird im wesentlichen der Eindruck beschrieben, den der damals vorgefallene Selbstmord zweier Liebenden auf Rousseau machte. Sodann erzählt Coignet, daß Rousseau eine Jugend-Komposition vor zahlreichem Publikum dirigierte und damit großen Mißerfolg hatte, sodaß er aus Ärger darüber sich entschloß abzureisen.

2) Dieses überschwengliche Urteil stimmt mit Rousseau's sonstigen Äußerungen überein. In einem Brief, den er am 4. Juli 1770 (VI. S. 88), also bald nach seiner Ankunft in Paris an Herrn de la Tourette richtet, nennt er dessen Frau «l'adorable Mélanie;» ebenso bestätigt der bereits citierte Brief Robinet's vom 16. Juni 1770, daß Rousseau in Dijon von der «Mélanie» und dem «Pygmalion» sprach. Jansen verdreht den Thatbestand durch seine Darstellung S. 303. Nicht von Coignet's Ouverture, sondern vom Spiel der Frau de la Tourette war Rousseau derart entzückt, wie der oben mitgeteilte Originaltext des Berichtes deutlich zeigt.

3) Coignet's Vater bewahrte eine solche als Reliquie, wie in dem von mir ausgelassenen Teile des Berichts erzählt wird.

priant de me demander la musique de son Pygmalion pour la lui faire passer. Je témoignai à cette dame ma surprise de ce qu'il ne s'adressait pas directement à moi: en lui répondant, elle inséra dans sa lettre ma réflexion. Jean-Jacques lui répondit que je ne devais pas en être étonné, attendu que je lui avais rendu sa laterne: son imagination en était tellement frappée, qu'il y avait sept à huit lanternes dans sa lettre ce que fit rire la société de madame de La Verpilière, où elle fut lue.

«Peu de temps après, je lui écrivis: son humeur était dissipée; je lui exprimais tout mon attachement. Il me répondit sur le même ton, en m'encourageant à cultiver les talents que la nature m'avait donnés (il fut son expression).

«On représenta chez madame de Brionnée, à Paris, la scène de Pygmalion: Rousseau était présent; il reçut des compliments sur les paroles et sur la musique.

«Il parut une note dans le Mercure de France, dans laquelle on disait qu'un Anglais, passant à Lyon, y avait entendu la scène lyrique de Pygmalion, dont les paroles et la musique étaient également sublimes, étant du même auteur[1]. Je laissai s'écouler deux mois, comptant que Rousseau relèverait cette erreur; ce fut inutilement. Alors j'écrivis à Lacombe, rédacteur du Mercure, que la musique de Pygmalion n'était pas de Rousseau, mais que j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme, dont la présence m'inspirait[2].

---

1) Die hervorgehobenen Worte stehen fast wörtlich an der angegebenen Stelle. Vgl. *Mercure de France, Novembre* 1770 S. 124.

2) Dieser interessante Brief steht im *Mercure de France, Janvier* 1771, S. 198 ff. als *Lettre sur le Pygmalion de M. J.-J. Rousseau* und lautet:

A Lyon, le 26 Novembre 1770.

Permettez-moi, monsieur, de relever une petite erreur qui s'est glissée dans votre Mercure de ce mois, page 124, dans l'extrait que vous y donnez des feuilles 3 & 4 de l'Observateur François à Londres. Vous dites, d'après lui sans doute, pour prouver la possibilité de faire de bonne Musique sur des paroles françoises, qu'un voyageur anglais a vu à Lyon une représentation du spectacle de Pygmalion, drame de M. J.-J. Rousseau, qui, dites-vous, en a fait la Musique, & les paroles également sublimes: il seroit bien flatteur pour moi, qui suis l'Auteur de la Musique, de pouvoir imaginer qu'elle approche de la sublimité des paroles; je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf & distingué de ce spectacle; à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce sujet, & à celle des talens des deux Acteurs de société, qui ont bien voulu se charger de le représenter; mais ce n'est point un opéra; il l'a intitulé «Scène Lyrique». Les paroles ne se chantent point, & la Musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation. M. Rousseau vouloit donner, par ce spectacle, une idée de la Mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale; il désiroit que la Musique fût expressive, qu'elle peignit la situation, &, pour ainsi dire, le genre d'affectation que ressentoit l'Acteur. J'ai fait mon possible pour remplir ses vues; il parut content de mes efforts; son suffrage m'a valu ceux du public. Je dois cependant à l'exacte vérité d'annoncer, que dans les vingt-six ritournelles qui composent la Musique de ce drame, il y en a deux que M. Rousseau a faites lui-même. Je n'aurois pas besoin de les indiquer à quiconque verra ou entendra cet ouvrage; mais, comme tout le monde ne sera pas à portée d'en juger, par la difficulté de représenter ce spectacle, je déclare que l'Andante de l'ouverture, & que le premier morceau de l'interlocution qui caractérise le travail de Pygmalion, appartiennent à M. Rousseau. Je suis trop flatté que le reste de la Musique que j'ai fait puisse aller auprès des ouvrages de ce grand homme. Il faudrait lire celui-ci tout entier, pour en connoître les beautés: il n'y a personne qui ne convienne qu'il n'est pas une des moindres productions de cette plume

»Je me décidai ensuite à la faire graver, en donnant à Rousseau ce que lui appartenait. Il n'en fallut pas davantage pour le refroidir à mon égard. Un an après, des négociants de Lyon qui le virent à Paris, me dirent qu'il leur avait parlé de moi avec intérêt, et qu'il avait dit qu'il espérait me voir dans cette ville.

»Tout ce narré est de la plus exacte vérité.«

Mit dieser Versicherung schließt der Bericht, der in der Folge gänzlich entgegengesetzte Beurteilungen erfahren hat. Da ist Castil-Blaze, der in seinem Buch *Molière Musicien*[1]) einen Artikel schreibt, in dem er jedes Wort Coignet's für bare Münze annimmt und in einer Weise über Rousseau redet, als habe dieser sein Leben lang stets musikalische Plagiate begangen[2]). Zu diesem Zwecke wärmt Castil-Blaze die ältesten Fabel-Geschichten, die Rousseau's Gegner zu dessen Lebzeiten gegen seine Autorschaft des *Devin du village* vorgebracht, auf. Aus welchem Grunde er, der sich nicht entblödete, Rousseau's *Dictionnaire* ohne Quellenangabe auszuschreiben, diesen fanatischen Haß gegen den großen Genfer hegte, ist völlig unklar[3]). Heute hingegen ist längst erwiesen, daß die damals vorgebrachten Zeugnisse niedrigster Verleumdung entstammten. Und so ist denn Jansen in das entgegengesetzte Extrem verfallen. Castil-Blaze argumentierte: Es steht fest, daß Rousseau gelegentlich des *Devin* Plagiat beging, folglich muß der Bericht Coignet's auf vollster Wahrheit beruhen. Jansen jedoch schloß aus der erwiesenen Nichtigkeit der ersten Anklage auch auf die Nichtigkeit der zweiten[4]). Mir scheint, die Wahrheit liegt

---

célèbre. Je n'entreprendrai pas de vous en faire un extrait: Il seroit à désirer que M. Rousseau se déterminât à le donner au public, qui le désire; vous seriez à même alors de parler de ce drame & de lui rendre la justice qui lui est due. Vous me devez celle d'insérer la présente dans le plus prochain Mercure. J'attends ce procédé de votre honnêteté & de votre complaisance.

Coignet, Négociant à Lyon.

1) Paris 1852, II, 423—426.

2) *Le philosophe de Genève en agit avec Coignet comme avec Granet: il s'attribue effrontément la musique de ce mélodrame* etc. (a. a. O., S. 423).

3) Vgl. hierüber Pougin, (*Rivista musicale Italiana* S. 227 und 239.)

4) Er sagt wörtlich: »Die Hauptsache, worauf es dem Berichterstatter ankommt, die Geschichte des »Pygmalion«, ist erlogen«: Gut, aber was weiter? Infolge der erschrecklichen Unklarheit Jansen's weiß man gar nicht, was denn nun positiv erwiesen werden soll. Am deutlichsten spricht er sich noch S. 314 aus, allein seine musikalische Unkenntnis spielt ihm hier böse Streiche. Er, der ein dickes Buch über Rousseau als Musiker schreibt, bezweifelt die Echtheit der beiden von Coignet als Rousseau's Eigentum bezeichneten *Andanti.* Und dabei spricht schon Coignet selbst in jenem zu Rousseau's Lebzeiten im Januar 1771 im *Mercure de France* erschienenen Briefe (S. 199) davon, daß die beiden *Andanti* sich so deutlich von der übrigen Musik abheben, daß es eigentlich überflüssig sei, sie näher zu bezeichnen. *Sapienti sat!* Merkwürdig ist die Art, wie sich Combarieu (a. a. O.) mit Coignet's Bericht abfindet: er hält ihn für durchaus glaubwürdig, spricht nicht den geringsten Zweifel dagegen aus, zieht aber daraus keine Konsequenzen, ja, erwähnt die Vorwürfe Coignet's gegen Rousseau mit

hier, wie so oft, in der Mitte. Prüfen wir also, ohne uns durch solche Schein-Argumentation vorher beeinflussen zu lassen, wieviel Thatsächliches für und wider Coignet spricht.

Über einige strittige Punkte des Berichts habe ich bereits eingehend in den Anmerkungen zu den betreffenden Stellen gesprochen. Überblicken wir jedoch nun den Bericht als Ganzes, so fällt eines sofort in die Augen: die Sucht, den eigenen Komponisten-Ruhm durch das fortwährend citierte Urteil Rousseau's zu steigern. Bei allen möglichen Gelegenheiten spricht sich Rousseau günstig über Coignet's Kompositionen aus, fortwährend lädt er ihn ein, immer ist er mit ihm zusammen und vollends die rührende Abschiedsscene: Rousseau will dem »Freunde« den schmerzlichen Abschied ersparen! Daß bei alledem mehr Dichtung wie Wahrheit ist, leuchtet jedem unbefangenen Leser ein. Allein wir brauchen trotzdem hier noch keine Unehrlichkeit Coignet's zu sehen: die Dinge können ihm nach Jahren in verklärendem Schimmer erschienen sein. In eingebildeter Größe befangen, faßte er jedes kleine ermunternde Lob als Lobeserhebung, jede Höflichkeit als Freundschafts-Bezeugung. Das hindert aber nicht, daß abgesehen von solchen persönlichen Eitelkeiten die Verhältnisse im allgemeinen doch richtig dargestellt werden[1]. Wir dürfen nie vergessen, daß in »Dichtung und Wahrheit« auch eine große Dosis »Wahrheit« enthalten ist, und ehe wir keine direkten Beweise für das Gegenteil haben, meine ich, dem Bericht trauen zu dürfen. Modifizieren müssen wir ihn freilich in manchen Punkten.

Mir scheint, als ob wir dem Anfang des Berichtes Glauben schenken dürfen. Die Art, wie Coignet mit Rousseau bekannt gemacht wurde, Coignet's Bitte, ihm Kompositionen vorlegen zu dürfen, und der sich daran anschließende Besuch tragen durchaus den Stempel der Wahrhaftigkeit[2]. Auch daß Rousseau dem Lyoner Dilettanten die Pygmalion-Dichtung vorlas, erscheint mir völlig glaubhaft; daß Rousseau neuerdings dem Pygmalion wieder Interesse zugewandt hatte, sahen wir bereits. Anders steht es mit der Frage, aus welchen Gründen sich Rousseau bewogen fühlen konnte, Coignet die Komposition der »lyrischen Scene« anzubieten. Etwa, weil er selbst sich unfähig dazu fühlte? Es bleibt dann aber doch der Widerspruch zu lösen, der sich darin findet, daß Rousseau,

---

keinem Wort. Ihm scheint auch entgangen zu sein, daß Rousseau's eigentümliches Betragen bei der Pariser Première, worüber er S. 216 so eingehend spricht, doch im Zusammenhang mit der Affaire Coignet stehen muß.

1) Einen ganz analogen Fall haben wir in neuester Zeit (1898) mit Weißheimer's »Erinnerungen an Wagner etc« erlebt.

2) Jansen's Zweifel (S. 302) ist unbegründet. Charfreitag fiel nämlich auf den 13. April, während der letzte bekannte Brief Rousseau's aus Monquin vom 6. April und der erste aus Lyon vom 19. April datiert ist. Rousseau war im April, Mai und Juni, also »während dreier Monate« in Lyon.

der, wie wir sahen, sich solange mit der Idee pantomimischer Musik getragen hatte, im entscheidenden Augenblicke die Komposition eines Werkes von so prinzipieller Bedeutung zu Gunsten des erstbesten Dilettanten aufgab. Es besteht also nur eine Möglichkeit: Rousseau muß zur Zeit in einer jener Stadien der Unproduktivität, über die wir ihn bereits in Monquin das Jahr zuvor klagen sahen, sich wieder befunden haben. Nun berichtet aber Coignet selber, daß die Erstaufführung zu Ehren von Herrn und Frau de Trudaine, die auf der Durchreise waren, veranstaltet wurde: ist es da nicht ganz wahrscheinlich, daß Rousseau, augenblicklich außer stande, das Stück so zu komponieren, wie er wollte, den schnellfertigen Lyoneser beauftragte, rasch eine — was Coignet natürlich verschweigt — aushilfsweise Musik zu schreiben? In welchem Sinne diese Musik sein sollte, darüber hat Rousseau sich bei Coignet (der vorhandenen Musik nach jedoch nur ganz im allgemeinen) ausgesprochen. Daß Rousseau selbst 2 Stücke beisteuerte, erscheint ganz natürlich; daß die betreffenden Stücke wirklich von ihm selbst stammen, darüber kann schon deshalb ein Zweifel nicht herrschen, weil sie Coignet's Musik bei weitem überragen. Ob Rousseau die beiden Stücke erst in Lyon komponierte, erscheint zweifelhaft; ich glaube viel eher aus dem Zusammenhang der Thatsachen schließen zu dürfen, daß sie bereits fertig waren und Coignet zur Einfügung übergeben wurden. Sie dürften wohl aus früheren Versuchen den Pygmalion zu komponieren, herstammen; vielleicht sind sie sogar bereits in Motiers entstanden. Jedenfalls stehen sie im Stil dem *Devin du village* viel näher als den letzten Kompositionen Rousseau's. Daß Coignet die Ouverture von einem Tag auf den anderen komponierte, will ich gerne glauben: sie ist auch danach ausgefallen. *Rousseau fut étonné de ma facilité*, berichtet Coignet selbstgefällig. Im Stillen mag sich Rousseau seine Meinung über diese Fabrikationsweise wohl gebildet haben. Wie weit die Befriedigung Rousseau's gereicht haben mag, (*je terminai cet ouvrage à sa satisfaction*)[1]) vermag ich nicht festzustellen. Wahrscheinlich ist, daß Rousseau, seinen eigenen Leistungen nach zu urteilen, kaum allzuviel Gefallen an Coignet's Musik gefunden haben dürfte; sie widerspricht auch dem Idealbilde, das Rousseau sich von der Pygmalion-Musik nach allem, was er früher darüber geschrieben, gemacht hatte, selbst wenn wir von den meiner Ansicht nach später zu datierenden Instruktionen für Aspelmayer in diesem Zusammenhang ganz absehen wollen.

Wahrscheinlich war jedoch Rousseau froh, den Pygmalion, den er schon gerne in Straßburg auf der Bühne gesehen hätte, nun endlich zur Aufführung bringen zu können. Was Coignet über die Aufführung selbst berichtet, dürfte als wahr anzusprechen sein, da es zum größten Teil durch

1) Schon in dem Briefe vom 26. Nov. 1770 heißt es: *il parut content de mes efforts.*

die bereits citierten Pariser Berichte bestätigt wird; die Erzählung, Coignet's Musik habe Rousseau Thränen entlockt, ist wohl in das Kapitel »Dichtung« zu verweisen.

Nun taucht aber eine Frage auf: wie kommt es, daß die Pariser Berichte, die, wie wir sahen, recht gut unterrichtet waren, den Namen Coignet absolut nicht erwähnten, ja, nicht einmal davon berichteten, daß die Musik von einem fremden Verfasser herrührte? Das ist sehr auffällig, denn diese Berichte stammen nicht gerade von Rousseau's Freunden. Um so erwünschter wäre die Gelegenheit gewesen zu betonen, die Musik rühre nicht von Rousseau her. Aber nicht nur diese Pariser Korrespondenten, sondern auch der im Herbst 1770 oder im Winter 1770/71 geschriebene *Traité du mélodrame* schreiben offenbar Rousseau die Autorschaft an der Musik zu, und jener im *Mercure de France* (Nov. 1770) citierte Engländer, der im *Observateur français à Londres* über die Aufführung zu Lyon berichtet, sagt wörtlich, Dichtung und Musik seien vom gleichen Verfasser.

Daß nun die in Lyon aufgeführte Musik mit Ausnahme der beiden *Andanti* thatsächlich von Coignet herrührt, daran ist absolut nicht zu zweifeln. Es muß also hier einen Punkt geben, über den uns Coignet aus begreiflichen Gründen nicht aufklären will. Die Musik muß entweder unter Rousseau's Namen mit Coignet's Einverständnis aufgeführt worden sein, oder, was noch viel wahrscheinlicher ist, man setzte nur den berühmten Namen Rousseau's als des Verfassers des Stückes aufs Programm und machte über den Autor der Musik keine weitere Mitteilung. Jedermann mußte so annehmen, daß Rousseau wie bei dem am selben Tage aufgeführten *Devin du village* ebenfalls Text und Musik verfaßt habe.

Möglich, daß Coignet so unter dem Schutze des großen Namens »Rousseau« einen Erfolg, der ihm sonst nicht beschieden gewesen wäre, erzielen wollte, um sich nachher desto mehr bei seinen Landsleuten zu Gute zu thun. Derartige Fälle waren und sind nicht selten. So mag es sich denn auch erklären, daß man Rousseau in der Pariser Gesellschaft als Dichter-Komponisten des *Pygmalion* feierte und auch jener Engländer ihn hierfür hielt. Daß Rousseau hierzu schwieg, ist jedenfalls merkwürdig, allein aus seinem Charakter nicht unerklärlich. Vielleicht glaubte er wirklich den ganzen Ruhm in Anspruch nehmen zu dürfen, da ja die Idee jener eigentümlichen Verwendung der Musik sein Eigentum war, und Coignet diesen Gedanken nur ausgeführt hatte.[1] Der an-

1) Coignet selbst sagt in jenem Briefe: *je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf et distingué de ce spectacle, à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce sujet etc.* und noch deutlicher in dem Berichte: *j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme dont la présence m'inspirait.*

geführte Briefwechsel zwischen Coignet und Madame de La Verpilière einerseits und Rousseau andrerseits macht die Sache nicht klarer. Daß Rousseau die Partitur durch die Dame zurückfordern ließ, beweist eigentlich, daß Rousseau sie als sein Eigentum ansah. Das bestätigt auch der merkwürdige Gedankengang: Coignet hatte die Laterne nicht als Andenken angenommen, folglich muß er die Pygmalion-Musik herausgeben. Daß Coignet keinen einzigen an ihn gerichteten Brief Rousseau's im Original vorweisen konnte, macht ihm Jansen zum Vorwurf. Allein es wird uns von anscheinend gut unterrichteter Seite[1]) versichert, Coignet habe mehrere Briefe Rousseau's besessen, die aber alle, wie Coignet's ganzes Vermögen, bei der Belagerung von Lyon zu Grunde gingen. Merkwürdig erscheint jedoch immerhin, daß Coignet der letzterwähnten freundlichen Aufforderung Rousseau's nicht Folge leistete. Jedenfalls trat aber Coignet mit jenem Briefe vom 26. Nov. 1770 noch zu Rousseau's Lebzeiten an die Öffentlichkeit, und diesem war somit die beste Gelegenheit gegeben, seinerseits in der Angelegenheit das Wort zu ergreifen. Aber Rousseau schwieg; kein Wort, keine Zeile ist uns überliefert. Ja er schwieg sogar, als am 30. Oktober 1775[2]) der »Pygmalion« mit Coignet's Musik in der Comédie Française einen ungeheuren Erfolg erzielte[3]). Zwar wird von Grimm (XI, S. 142) als *on dit* erzählt, die Schauspieler hätten vorher bei Rousseau um die Erlaubnis gebeten, das Stück aufführen zu dürfen, worauf er erwiderte, er erlaube es nicht, werde sie aber in ihrem Vorhaben nicht hindern, — jedenfalls ein ganz merkwürdiger Bescheid. Glaubwürdiger klingt die Darstellung, die La Harpe (I, S. 283) giebt. Danach war Rousseau ärgerlich, daß Larive namens der Schauspieler erst, als das Stück bereits angekündigt war, um die Erlaubnis bat.

«C'est s'y prendre un peu tard et Rousseau n'avait pas besoin de ce juste sujet de plainte pour recevoir mal l'envoyé de la comédie. Il lui a parlé à travers la porte qu'il n'a pas voulu ouvrir; il n'a ni accordé ni refusé la permission qu'on demandait:

---

1) *Annuaire nécrologique, rédigé par A. Mahul; 2me année, Paris* 1822, S. 123.

2) Mit Recht wundert sich Combarieu (a. a. O., S. 202), daß alle deutschen Lexika falsche Daten angeben. Dies Datum ist allein richtig, wie aus den erhaltenen Berichten und (nach Combarieu) aus den noch vorhandenen Akten der Comédie-Française hervorgeht.

3) Auch die späteren Aufführungen erfreuten sich großen Beifalls. So heißt es unterm 5. November bei Bachaumont (*Mémoires secrets, Londres* 1777 VIII, S. 273): *Pygmalion prend avec fureur et la singularité du spectacle est un puissant aiguillon pour le public.* Höchst interessant sind die Zahlen, die Combarieu (S. 217, 219) aus den Kassenrapports anführt: die gewöhnliche Tageseinnahme betrug etwa 500 livres; dagegen erzielte *Pygmalion* bei der Erstaufführung 2491 livres, also beinahe fünfmal soviel. Im Laufe des November gab man das Stück einen Tag um den anderen und die Einnahme stieg bei der 9. Vorstellung auf 2752, bei der 20. auf 2886 livres.

«Faites comme il vous plaira, a-t-il dit, au surplus il y a une sottise dans l'ouvrage; je ne la corrigerai pas[1]*.»*

Bei der Erstaufführung spielte Larive (eigentlich Jean Mauduit) den Pygmalion, Mlle. Raucourt, eine schöne, aber wegen ihres Lebenswandels berüchtigte Schauspielerin, die Galathee, beide mit großem Erfolg. Wir besitzen mehrere Berichte darüber[2], die alle übereinstimmend Larive das höchste Lob spenden, während Grimm und La Harpe das Spiel der Raucourt steif finden. Über die Dichtung gehen die Urteile ziemlich weit auseinander. Grimm, obwohl ein Feind Rousseau's stimmt einen wahren Lobeshymnus an und bekämpft alle Vorwürfe, die man ihr machte. *«Ce que j'ai cru voir dans cette scène originale et sublime c'est le tableau pathétique des transports, de l'enthousiasme, du délire qui peut exciter dans une âme sensible et passionnée l'amour des arts et de la beauté,»* heißt es an einer Stelle. Ihm schließt sich Bachaumont an[3]:

«Pygmalion est une seule scène en prose très accentuée: c'est un monologue très chaud, où cet artiste fameux développe la vivacité de ses sentiments pour la statue. La scène a fait la plus grande sensation: on peut la regarder comme un petit chef-d'œuvre dont il faudrait cependant supprimer quelques idées trop abstraites, quelques expressions sentant trop l'école et le dialecticien.»

Dagegen tadelt La Harpe dieses »bizarre« Werk *«qui n'est qu'un long monologue plein de déclamations et de métaphysique et dont le sujet est un délire continuel qui finit par un miracle.»* Ähnlich spricht sich der Referent der *Correspondance littéraire secrète* (Nr. 46, 11. November 1775) aus:

«L'ouvrage est très peu de chose, puisqu'il n'y a qu'une scène entre Pygmalion et sa statue; les beautés qui se trouvent dans ce morceau sont d'un recherché qui vise au métaphysique. Toutes ces petites nuances se perdent au théâtre; l'auteur est dans cette bagatelle plus philosophe que dramatique; il a suivi en homme de génie la gradation des développements, mais encore une fois cette succession d'idées métaphysiques peut plaire à la lecture et il faut au théâtre des traits plus marqués; il faut remuer et parler fortement au cœur ou à l'esprit.»

Zur Musik verhalten sich dagegen alle vier mir vorliegenden Berichte einstimmig ablehnend. Grimm schreibt:

«La musique qui accompagne la scène de Pygmalion a paru agréable, mais elle est

---

1) Eine dritte ähnliche, noch wahrscheinlichere Version teilt Combarieu (S. 216) leider ohne Quellenangabe mit. Rousseau sagte: *«Je n'assisterai pas à la représentation que je désapprouve; mais je ne m'y opposerai point, si elle a lieu.»* Nachträglich finde ich in Petitain's Rousseau-Ausgabe (Tome I, Appendice. Paris, Lefèvre, 1819) einen von Larive dem Herausgeber übersandten detaillierten Bericht ähnlichen Inhalts.

2) Combarieu kennt noch zwei mehr als ich: *Les costumes des grands théâtres de Paris, tome II no. XXVIII* und Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique, tome III, Paris 1825* (dies ist die zweite Auflage), S. 323.

3) A. a. O., S. 267.

loin de ce qu'elle pourrait être. Il est peu de sujets, ce me semble, plus dignes d'exercer les talents d'un grand compositeur. Il faudrait cependant que cette musique ne fût point trop forte pour ne pas couvrir les paroles; il faudrait qu'elle fût plus chantante, plus expressive qu'harmonieuse et savante; il faudrait enfin que le musicien sût sacrifier adroitement les ressources ordinaires de l'art à la marche du poëme et à l'effet théâtral. La musique qu'on a exécutée à Paris est d'un amateur, de M. Coignet, négociant de Lyon, à l'exception pourtant de deux ou trois petits airs que sont de Jean-Jacques.»

La Harpe meint:

«*La musique que l'on entend dans les intervalles du récit est d'un particulier de Lyon, elle est médiocre; mais, quand elle eût été meilleure, on l'eût à peine écoutée. Rien n'est plus mal imaginé que de vouloir répéter avec des instruments ce que la déclamation vient d'exprimer: la répétition sera toujours faible. L'harmonie ne peut accompagner que le chant; ils s'entr' aident l'un l'autre en exprimant les différentes expressions d'un objet; mais personne ne se soucie d'entendre des instruments quand un acteur vient de parler: c'est placer un effet vague et éloigné après un effet sûr et immédiat*[1].»

Diese feinsinnigen Ausführungen treffen den Nagel auf den Kopf. Von einem direkten Mißverhältnis zwischen Dichtung und Musik spricht Bachaumont:

«*C'est un morceau de quelques minutes de lecture seulement: mais au moyen de la musique qui y est jointe, de l'ouverture et des accompagnements, remplissant les silences et les repos de ce soliloque, il dure une petite demi-heure. Par une bizarrerie bien digne de l'auteur, il n'a point fait toute la musique de ce petit drame: la seule ouverture est de lui;*[2] *le reste des symphonies est d'un M. Coignet, négociant de Lyon et amateur. Il est dommage que l'énergie de celle-ci ne répond pas à celle du dialogue, à la situation violante de Pygmalion.*»

Ähnlich heißt es in der *Correspondance littéraire secrète*:

«*Il y avait de la musique jointe à la prose de la scène, c'est-à-dire que lorsque l'acteur finissait son couplet, la musique achevait en quelque sorte ce que l'expression avait énancé; je crois que c'est ainsi que les anciens*[3] *représentaient ces drames immortels, admirés de nos jours. Cette musique est bien inférieure à la prose de M. Rousseau; elle est l'ouvrage d'un Lyonnais; il n'y a que deux morceaux lyriques qui appartiennent à l'auteur de la pièce.*»

Coignet hatte es also durchgesetzt, daß er allgemein als Autor der Musik genannt wurde — mit welchem Erfolge bei der Kritik, zeigen die mitgeteilten Berichte.

Wir besprachen bereits, wie eigentümlich sich Rousseau gegenüber den Schauspielern, die bei ihm anfragten, verhielt. Noch merkwürdiger

---

1) Ein ganz ähnliches Urteil fällte Herder über Benda's Komposition des *Pygmalion*, bei der allerdings von Rousseau's Absicht unendlich wenig verwirklicht ist und die in Benda's eigener Technik, wie er sie in *Ariadne auf Naxos* und *Medea* erzielt, ihren Ursprung hat. Vgl. Herder's *Adrastea* (Hempel XIV, S. 484 f.) und K. A. Böttiger, *Litterarische Zustände* (1838, I, S. 126), wo eine mündliche Äußerung Herder's citiert ist.

2) Auch von dieser nur der Mittelsatz, dagegen noch das erste nachfolgende Andante.

3) Wieder jener Hinweis auf das antike Drama.

ist jedoch in diesem Zusammenhang eine Äußerung Rousseau's, die er später in dem Dialog «*Rousseau jugé de Jean-Jacques*» seinem *alter ego* in den Mund legt (IX, S. 307): «*On vient de mettre à Paris Pygmalion, malgré lui, sur la scène, tout exprès pour exciter ce risible scandale qui n'a fait rire personne et dont nul n'a senti la comique absurdité.*» Was das heißen soll, ist wieder durchaus unklar. Jansen bezieht den Ausspruch auf Coignet's Musik, ob mit Recht oder Unrecht ist nicht zu entscheiden. Wäre es so, so wäre dies jedenfalls die weitgehendste Verurteilung Coignet's, dessen Musik ja mit den authentischen zu Wien gedruckten musikalischen Anweisungen in Widerspruch steht. Allein Rousseau hätte sich in diesem Falle wohl etwas deutlicher ausgedrückt. Nahe liegt auch die Vermutung, daß sich die Verurteilung auf die Aufführung selbst bezieht, und hier gab es allerdings einen Punkt, den Rousseau schon mit gutem Grund als komische Absurdität bezeichnen konnte. Galathee erschien nämlich — horribile dictu — im Reifrock. La Harpe (S. 281) berichtet: «*Le bon goût devait lui* (Mlle. Raucourt) *conseiller de ne pas jouer la statue en panier; un panier n'est pas antique.*» Man braucht sich nun nur den Verlauf der Handlung vorzustellen, um zu begreifen, wie ungemein lächerlich sich die Statue im Reifrock, an der Pygmalion meißelt, ausnehmen muß. Daß jedoch Leute wie Grimm das nicht bemerkten, spräche für die Richtigkeit von Rousseau's Ausspruch.

Coignet's Musik existiert in zwei gestochenen Ausgaben, die nur dem Titel nach verschieden sind und beide je sieben Orchesterstimmen[1]) in Quart enthalten. Ich kann im ganzen drei Exemplare, zwei der ersten und eine der zweiten Ausgabe, nachweisen[2]). Die eine Ausgabe ist sicher älter als die andere, da auf ihr noch ein Lyoner Verleger mit angegeben ist. Ihr Titel lautet: «*Pigmalion de* Mr. Rousseau. *Monologue mis en musique par Mr. Coignet, gravé par Madame Oger. Prix 6 Livres. Se vend à Lyon chez Castaud libraire et à Paris chez Mr. Dauvin, receveur des dilces* (*diligences*), *port St. Paul. Aux adresses ordinaires de musique.*» Von dieser Ausgabe hat zuerst Castil-Blaze[3]) den Titel — allerdings sehr ungenau — wiedergegeben, ohne indessen auf die Musik selbst einzugehen. Die erste ausführliche Notiz hierüber verdanken wir dem bekannten belgischen Musikforscher Edmond Vanderstraeten (gest. 1895), der in einem Artikel der «*Nouvelle plume de Bruges*» vom 24. Nov. 1872 Mitteilungen über ein in seinen Besitz gelangtes Exemplar

1) Die Ausgabe Petitains weist im 5. Bande die Angabe auf, Coignets Musik sei in Partitur und Stimmen gedruckt worden, jedoch entbehrt diese Behauptung jeglichen Beweises.

2) Über zwei in Paris befindliche Kopien in Manuskript schreibt Combarieu a. a. O., S. 213.

3) A. a. O., S. 424.

machte [1]). Er fand nämlich, wie er erzählt, eines Tages bei einem Händler die Orchesterstimmen des Werkes, erwarb sie für seine Bibliothek und fühlte das Bedürfnis, sich über die Geschichte des «Pygmalion» näher zu informieren. Seine historischen Angaben beruhen jedoch durchgängig auf Castil-Blaze, der seinerseits wieder aus Coignet's Bericht schöpfte. Auch Vanderstraeten findet gleich jenen Pariser Kritikern die Musik schlecht, übersieht aber dabei, daß sich doch ein paar ganz charakteristische Stücke darunter befinden. «*En parcourant ces parties,*» urteilt er, «*il est difficile de comprendre, comment une composition aussi faible sous tous les rapports ait pu se soutenir pendant si longtemps à l'un des premiers théâtres de Paris.*» Seine Vermutung, es möchten ursprünglich mehr als sieben Stimmen gewesen sein, hat sich nicht bestätigt. Ein zweites Exemplar derselben Ausgabe besitzt die Bibliothek des Fürsten von Monaco aus dem Nachlasse Coignet's.

Sodann existiert noch eine zweite, sicher nach Coignet's Übersiedelung nach Paris erschienene Ausgabe, von der jedoch nur ein einziges Exemplar nachzuweisen ist und zwar in der kgl. Bibliothek zu Berlin. Aus wessen Besitz es stammt, ist leider nicht festzustellen. Der Titel lautet: *Pigmalion de Mr. Rousseau. Monologue mis en musique par Mr. Coignet. Prix 6 fr. A Paris chez Mr. Lobry, Rue de Roule à la clef d'or Nr. 34.* (in Quart [2]). Ich habe nun die Stimmen in Partitur gebracht und gebe danach eine Besprechung der Musik.

Die Partitur besteht aus 26 numerierten, mehr oder minder umfangreichen Musikstücken, zu denen noch die Ouvertüre hinzutritt. Die Ouvertüre zeigt italienischen Stil und besteht demgemäß aus drei Teilen [3]): einem *Allegro assai* (*D-dur alla breve*), einem *Andantino* (*d-moll* $^3/_8$) und einem *Presto* (*D-dur* $^3/_8$). *Allegro* und *Presto* stammen von Coignet, das *Andantino* trägt die Bezeichnung: *Cet Andantino est de Mr. Rousseau.* Ist schon bei den meisten Ouvertüren in italienischem Stil jener Zeit ein auffallendes Mißverhältnis des musikalischen Wertes der beiden raschen Sätze zu dem langsamen zu konstatieren, so fällt diese Thatsache hier

1) Die betreffende Zeitung war in keiner Bibliothek aufzutreiben, auch nicht in der Brüsseler kgl. Bibl. Eine Kopie des Artikels verdanke ich Frau Vanderstraeten, die überhaupt in der liebenswürdigsten und uneigennützigsten Weise meine Nachforschungen zu unterstützen bemüht war. So verdanke ich genannter Dame auch eine genaue Kopie der einst im Besitze ihres Mannes gewesenen Stimmen.

2) Becker reproduziert die Titel beider Ausgaben, scheint sie aber nicht gesehen zu haben, da er seine sonstigen Angaben über das Werk zum Teil wörtlich aus Vanderstraeten's Artikel schöpfte. Er giebt das Format des Berliner Exemplars ungenau an (nämlich Querfolio statt Quart). Jansen hat die Angabe wörtlich übernommen, und so hat sie seitdem die Reise durch die Litteratur angetreten bis zu Combarieu.

3) Jansen (a. a. O., S. 314) läßt die Ouvertüre nur aus einem Satze bestehen und zählt den zweiten und dritten Teil als selbständige Musikstücke auf (!).

noch in weit höherem Maße auf. Beide *D-dur*-Stücke sind voll nichtssagender Phrasenhaftigkeit, das *Andantino* dagegen von höchstem Bezug auf Pygmalions Seelenzustand. Über Coignet's Ouvertüre ist weiter nichts zu berichten, als daß sie für Oboe, 2 Hörner, Fagott und Streicher gesetzt und technisch nicht ungewandt geschrieben ist: ein kleines Oboen-Solo im Anfang des ersten Satzes als Contrapunkt zu den Streichern, die das nichtssagende Hauptthema bringen, macht sich ganz hübsch [1]. Dagegen fällt die Einfachheit des Rousseau'schen *Andantino*, das lediglich zweistimmigen Satz (wozu allerdings das Cembalo mit dem ausgesetzten Continuo kam) aufweist, umsomehr auf. Die zweite Violine geht mit der ersten meist unisono oder höchstens in Terzen und Sexten. Bratschen und Bässe gehen, wie üblich, durchweg in Oktaven (Notenbeispiel Nr. 3) [2].

Man sehe sich dieses nur 42 Takte umfaßende kleine Tonstück an: wie einfach sind die Mittel und wie wohlgetroffen ist der Ausdruck bei genauester und doch ungezwungener Wahrung der Form. Harmonisch könnte es kaum schlichter gehalten sein, und doch ist der Baß nicht steif geraten. Aller Ausdruck ist in die Melodie gelegt. Bekanntlich hat Rousseau stets die Melodie der Harmonie gegenüber als das höhere, ja, geradezu als das einzig berechtigte Ausdrucksmittel der Musik hingestellt, und von ihm stammt, wohl hervorgegangen aus seiner Vorliebe für italienische Musik und Volkslied, das Schlagwort «*Unité de mélodie*», Einheit der Melodie, nicht künstliche kontrapunktische Verwebung mehrerer melodischer Linien.

«*Si la musique ne peint que par la mélodie et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne se chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative et ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bientôt les oreilles et laisse toujours le cœur froid*» [3].

Daß in diesen Worten eine tiefe Einsicht steckt, wenn Rousseau selbst immerhin sein Princip auch übertrieb, dafür liefern sogar noch in unseren Tagen die Auswüchse der Wagner-Schule den Beweis, während der Meister dagegen selbst wiederholt erklärte, ohne Melodie sei Musik undenkbar [4], und in allen seinen Werken trotz der kühnsten Polyphonie stets einen einheitlichen melodischen Ductus (»Melos«) wahrte.

Wie Rousseau seinerseits sich diesen Ausdruck allein durch die Melodie dachte, davon giebt dieses *Andante* ein schönes Beispiel. Hätte Coignet

---

1) In der Factur könnte man an die kleinen Ouvertüren erinnern, wie sie in Nachahmung der Buffonisten die französischen Singspiel-Komponisten (zuerst der Italiener Duni, dann Monsigny und Philidor) schrieben.

2) Die zahlreichen Stichfehler und die Inkorrektheiten der Bindebögen und dynamischen Zeichen, die die einzelnen Stimmen im Vergleiche miteinander aufweisen, sind in den hier gegebenen Notenbeispielen richtig gestellt.

3) *Dictionnaire*, Artikel *mélodie*.

4) Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. VII. S. 125 etc.

nicht die Güte gehabt, Rousseau ausdrücklich als Komponisten zu nennen, man hätte trotzdem sofort den richtigen Schluß gezogen, so sehr verrät die Melodie Rousseau's Eigenart.

Schon die sorgsame Bezeichnung in Phrasierung und Dynamik ist im höchsten Grade charakteristisch für die Kompositionen des Genfer Philosophen. Diese merkwürdigen Accente und *Rinforzandi*, diese wechselnden *piano* und *poco forte*, diese Sechzehntelpausen zu Anfang der Takte reden eine deutliche Sprache: schmerzliche Klage und dazwischen das Stöhnen, Seufzen und Schluchzen eines tief verwundeten Herzens. Nun folgt *Andante* Nr. 1, darauf *Andante* Nr. 2 und dann erst spricht, wie Coignet's Partitur angiebt, Pygmalion die Worte: «*Il n'y a point là*» bis «*je ne ferais jamais de tout cela*» [1]. Da diese beiden Stücke [2] zwischen der Ouvertüre und den ersten Worten Pygmalions liegen, so ist es ganz unzweifelhaft, daß sie die diesen vorangehende Pantomime begleiten sollen. Die Dichtung verzeichnet:

«*Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste: puis se levant tout à coup il prend sur la table les outils de son art, va donner, par intervalles, quelques coups de ciseau sur quelqu'une de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.*»

Coignet spricht selbst in seinem Briefe davon, daß das zweite *Andante* Rousseau's die Arbeit Pygmalions charakterisiere und nennt es später in seinem Bericht «*la ritournelle des coups de marteau*». In der That, das kleine Tonstück malt recht charakteristisch, soweit man es mit Streichquartett vermag, die Arbeit an den Statuen [3]; man übersehe nicht Takt 10 und 11 (von rückwärts), die merkwürdige, fast Beethoven'sche Bezeichnung von *forte* auf dem schlechten und *piano* auf dem guten Taktteil. Aber noch mehr, es ist ganz deutlich erkennbar, daß die letzten 6 Takte, die das »Hammerschlagmotiv« nicht mehr enthalten, auf den letzten Teil der Pantomime («*se recule et regarde d'un air mécontent et découragé*») sich beziehen, und auch das *smorzando* des vorletzten Taktes ist nur so zu verstehen. Das Stück ist also zu betrachten als Versuch einer Lösung des Problems, einen äußeren Vorgang nach einem »Programm« musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Um so interessanter aber ist dieser Versuch, als das Programm hier, wenn auch in der scenischen Angabe der Dichtung voraus schriftlich fixiert, bei der Aufführung nicht ein totes,

1) In den gedruckten Stimmen stehen an dieser Stelle nur die hervorgehobenen Worte als Stichworte zu Beginn des 3. Tonstückes, und dieser Gebrauch ist durchweg festgehalten. Daß jedoch Pygmalion nicht früher als nach Schluß des 2. Andante zu reden beginnt, geht aus der Natur der Stücke selbst hervor.

2) Siehe Notenbeispiel 4 u. 5.

3) Vgl. Graun's Motiv (Notenbeisp. 1). Nach der Wiener Ausgabe soll übrigens nur die Stimmung Pygmalions durch die Musik an dieser Stelle ausgesprochen werden, was für die später zu besprechende zweite Komposition von Wichtigkeit ist.

auf Papier aufgezeichnetes bleibt, sondern durch lebensvolle Geberdensprache dem Hörer unmittelbar zu Bewußtsein gebracht wird.

Daß Rousseau's *Andante* also den zweiten Teil der Pantomime zu Anfang des Stückes begleitet, ist somit ganz offensichtlich; man fühlt sich versucht, nun den ersten Teil *(«Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste»)* auf das Andante Nr. 1 anzuwenden. Auf die ersten 13 Takte würde diese Charakteristik auch wohl stimmen; von Takt 14 an ließe sich das Programm *«puis se levant tout à coup il prend les outils»* anwenden. Das *Andante* ist sicher nicht von Rousseau, sondern von Coignet: dies thut der Vergleich mit den beiden Rousseau'schen Andanti überzeugend dar; allein gewisse Anweisungen Rousseau's scheint der Lyoneser doch dafür benutzt zu haben. Das Stück schließt sich unmittelbar an das nächstfolgende von Rousseau an; zwei Takte Fermatpausen liegen nur dazwischen. Um so merkwürdiger ist der Schluß des *Andante* Nr. 1. Was soll denn hier dieser Quintsextakkord auf *a* im letzten Takte sagen? Es ist ganz rätselhaft, wie ein musikalisch denkender Mensch einen so völlig unsinnigen Akkord vor einem nachfolgenden *F-dur* Stück gebrauchen konnte. Wenn schon ein Septimenakkord als Abschluß gebraucht wurde, so hätte es doch logischerweise der Dominantseptimenakkord von *F* sein müssen; aber auf den Dominantseptimenakkord von *B*, mit einfacher Ignorierung der Septime, *F-dur* als Tonika folgen zu lassen, widerspricht den elementarsten Regeln der Harmonie. Dies ist jedoch nicht etwa die einzige Stelle der Art in der Partitur. Nein, Coignet war sichtlich bemüht, fast jedes Stück mit einem dissonierenden Akkord endigen zu lassen, der dann in der Folge keine Auflösung findet. Was das für einen Sinn haben soll, ist völlig unklar; wahrscheinlich hat Coignet eine hingeworfene Bemerkung Rousseau's mißverstanden. Sollte sich darauf vielleicht der citierte Ausspruch »lächerliche Absurdität« beziehen? Daß Rousseau ein derartiges Verfahren in der von Coignet ausgeführten Weise angeordnet oder gebilligt habe, ist unmöglich; keine seiner Kompositionen weist derartige Verstöße auf. Man beachte folgende Blütenlese aus Coignet's Partitur, wobei allerdings zu bemerken ist, daß zwischen den einzelnen Stücken gesprochen wird. Merkwürdig bleiben jedoch die häufigen Schlüsse mit dissonierenden Akkorden und Halbschlüssen[1]), sowie das sinnlose Herummodulieren in ganz kurzen Sätzen.

Nr. 3 beginnt mit *g-moll*, ist nur 8 Takte lang und schließt mit dem $\natural\sharp\,\substack{6\\4\\2}$-Akkord auf *g*. Das folgende Stück beginnt in *c-moll*. Nr. 5 beginnt in *e-moll*, schließt mit dem Dominantseptimenakkord; das folgende Stück beginnt in *a-moll*. Nr. 6 beginnt in

1) Ein ähnliches, aber künstlerisch berechtigtes Verfahren übte später Méhul in seinem *Ariodant*.

a-moll, könnte im 12. Takt mit Halbschluß endigen, moduliert aber nochmals und schließt im 14. Takt mit *H-dur*. Nächstes Stück beginnt in *c-moll*. Nr. 7 beginnt in *c-moll*, schließt mit dem Dominantseptimenakkord von *B*. Nächstes Stück beginnt in *A-dur*. Nr. 8 beginnt in *A-dur*, schließt mit Quintsextakkord auf *dis*. Nächstes Stück beginnt in *e-moll*, in diesem Falle ausnahmsweise eine logische Fortschreitung. Nr. 11 steht in *c-moll*. Nr. 12 beginnt mit Sextakkord auf *g*, schließt im nächsten Takt mit *fis*, *cis* *c* (fehlt die Terz!). Nr. 13 beginnt nun mit *G-dur*, schließt mit Halbschluß. Nr. 14 beginnt in *c-moll* 7. Stufe (*h-d-f*), schließt nach 3 Takten mit Dominantseptakkord auf *b*. Nr. 15 beginnt dann in *c-moll*, schließt nach 4 Takten mit Halbschluß, worauf Nr. 16 in *F-dur* beginnt und mit Halbschluß ebenfalls endigt. Nr. 17 beginnt in *c-moll*, schließt mit dem *H-dur*-Akkord (in *c-moll*). Nr. 18 beginnt *es-moll* und schließt nach mit 4 Takten mit Sekundakkord auf *es* etc. etc.

In dieser Weise geht es weiter; das Unerhörteste bietet jedoch der letzte als Nr. 26 bezeichnete Satz der Partitur. Nachdem er 14 Takte lang in banalster Weise Tonika, Subdominante und Dominante gebracht, moduliert er plötzlich noch einmal chromatisch (vgl. Notenbeispiel Nr. 6). Hiermit hat die Partitur ihr Ende erreicht, und damit man ja nicht kopfschüttelnd zweifele, hat Coignet noch besonders das Wort *Fine* nach dem Septimenakkord hingesetzt. Der Gang der Modulation ist an und für sich nicht so übel; im Zusammenhang ist er jedoch völlig sinnlos. Der Satz ist überdies sehr schlecht und verrät den Dilettanten. Und nun der merkwürdige Schluß: eine ganze Partitur, die mit einem unaufgelösten, dissonierenden Akkord schließt, der dazu noch der vorgezeichneten Tonart fremd ist. Was soll man dazu sagen? Daß dies Verfahren absichtlich stattfand, geht aus der von mir vorgeführten Zusammenstellung, die ich noch weiter hätte ausdehnen können, deutlich hervor.

Unter sämtlichen 26 numerierten Stücken schließt nur das eine, das Rousseau verfaßt hat, mit dem Dreiklang der Tonika. Außerdem käme noch das merkwürdige *Andante* Nr. 4 (beginnt in *c-moll*, schließt in *C-dur*) in Betracht, allein gerade dieses halte ich aus anderen Gründen, die ich noch darlegen werde, für Rousseau's Werk. Alle übrigen schließen bestenfalls mit Halbschluß, meist aber mit Septakkorden. — Sollte man geneigt sein, eine ästhetische Rechtfertigung dieses Verfahrens aufzusuchen, so könnte man höchstens sagen, Coignet habe kein Stück zu tonal befriedigendem Abschluß kommen lassen wollen, um auf diese Weise auf das gesprochene Wort als »Auflösung« hinzuweisen. Ob dem so ist, lasse ich dahingestellt. Thatsache ist, daß die Musik, soweit sie von Coignet herrührt, in der Erfindung und in der Technik sehr schwach ist, selbst wenn man von der merkwürdigen Behandlung der Tonalität ganz absieht. Dagegen lohnt es sich doch, die Partitur in ihrem Verhältnis zur Dichtung weiter zu besprechen. Es fällt da nämlich auf — und zur Feststellung dessen bedarf es noch nicht einmal der Wiener Publikation, sondern jeder Textdruck zeigt dies —, daß Coignet's Musik von Nr. 3. ab meist gar nicht mehr dem Zwecke der Pygmalion-Musik

entspricht. Der Pygmalion-Text enthält nämlich, wie schon früher bemerkt, zwischen den einzelnen Absätzen der Dichtung sehr ausführliche pantomimische Bemerkungen[1]), und daß diese und zwar gerade diese und nur diese der Musik zum Untergrunde dienen sollten, geht aus Rousseau's citierten Äußerungen bereits sehr deutlich, aus den Wiener Publikationen aber mit unumstößlicher Gewißheit hervor.

Coignet jedoch unterbricht den Text mehrmals an Stellen, wo Musik durch die Dichtung gar nicht gefordert war, und — was das Merkwürdigste ist — die Partitur schließt gerade an einer Stelle der Dichtung, wo die Musik am allernotwendigsten wäre: die ersten Schritte Galathees, der Liebestaumel Pygmalions am Schluß der Dichtung, beide sind ohne musikalische Begleitung gelassen. Diese Thatsache, scheint mir, macht die Partitur am verdächtigsten. Daß sie im übrigen mit den Wiener Instruktionen nicht übereinstimmt, resultiert daraus: Die Wiener Instruktionen gehen eben von tiefstem Erfassen der Dichtung aus und daß Coignet von deren Eigenart nicht viel verstand, beweist seine Partitur zur Genüge[2]). Die wenigen Stellen, wo thatsächlich etwas geleistet ist, müssen notwendig auf Belehrungen Rousseau's zurückgeführt werden, da in der Partitur gleich daneben Stücke von größtmöglichster Nichtigkeit stehen. Über Nr. 1 und 2 wurde schon gesprochen. Nr. 3 unterbricht völlig sinnlos den Text nach drei Sätzen Pygmalions, ohne daß hier irgend eine pantomimische Aktion nötig wäre, mit neun Takten[3]). Da-

1) Bei der Besprechung von Coignet's Musik habe ich die Bemerkungen der gewöhnlichen Textdrucke zu Grunde gelegt, nicht die ausführlicheren des Wiener Druckes, mit denen die musikalischen Vorschriften korrespondieren. Jedoch mußte ich gelegentlich den Wiener Druck zum Vergleich heranziehen. In Coignet's gedruckten Stimmen fehlt jede scenische Angabe.

2) Ich kann mir nicht versagen, hier das Urteil Combarieu's (S. 213 f.) anzuführen, das im großen Ganzen treffend ist, am Schlusse aber einen gar merkwürdigen Satz enthält: *Je ne pousserai point l'amour de l'inédit ou du rare jusqu'à dire que ces petites compositions de Rousseau et de Coignet sont des chefs-d'œuvre; le style en est correct (?), mais paraît un peu pâle et maigre au lecteur moderne. Les hautbois et les cuivres n'ont qu'un rôle insignifiant; dans les parties pittoresques du programme, les effets descriptifs, obtenus d'ordinaire par des combinaisons de timbres, sont remplacés par des effets rythmiques; en outre, le violoncelle et les basses, comme ce fut souvant l'usage avant Beethoven servent, surtout à marquer les temps forts de la mesure; le second violon suit le premier violon comme son ombre, si bien que le quatuor à cordes, au lieu d'être une conversation à quatre personnages, n'est qu'une mélodie accompagnée. Cependant, malgré ces lacunes, peut-être même à cause d'elles, l'ensemble ne manque pas de saveur. . . . . . Chez un grand nombre de compositeurs anciens, l'expression reste parfois en deçà de l'idée à exprimer, par pénurie de science et non par pénurie d'âme; mais ce qu'elle ne dit pas, elle le laisse transparaître aux yeux du lecteur qui sait lire. Là est toute la différence qui sépare une «romance du rustique Rousseau ou de Coignet d'une page de Berlioz ou de Liszt.»*

3) Georg Benda hat dann das häufige Unterbrechen des Textes, ein Verfahren,

gegen bringt das *Andante* Nr. 4 (Notenbeispiel Nr. 7), das die zweite Pantomime: «*il jette avec' dédain ses outils et se promène quelque temps en levant les bras croisés*» begleitet, den dargestellten Vorgang in einer Weise zum Ausdruck, wie sie in der ganzen Partitur, soweit sie von Coignet herrührt, beziehungsweise herrühren soll, nicht noch einmal zu finden ist. Ich glaube daher nicht fehl zu gehen, wenn ich es als Rousseau angehörig betrachte, zumal es auch neben Rousseau's Stücken eines der wenigen ist, die einen vernünftigen tonalen Abschluß besitzen. Sehr feinsinnig ist der Übergang von $^2/_4$ zu $^6/_8$ und von der Dominante von *g-moll* zum *Es-dur*-Akkord[1]). Das unbedeutende *Andante* Nr. 5 unterbricht wieder zwecklos den Text. Nr. 6 läßt sich ebenfalls nichts Gutes nachsagen. *Allegretto* Nr. 7 tritt bei der Stelle «*je survis mon talent*» ein; es enthält ein recht charakteristisches Motiv, das sich vielleicht auf die wenige Zeilen zuvor stehende Angabe: «*il se lève impétueusement*» bezieht (Notenbeispiel Nr. 8). Das unbedeutende achte Tonstück unterbricht den Text, dürfte sich jedoch auf die bald folgende vierte Pantomime beziehen, die vielleicht im Urtext eine andere Stellung einnahm, wenn nicht ein Irrtum Coignet's vorliegt.

Nr. 9 begleitet die fünfte Pantomime «*il va pour lever le voile et le laisse retomber comme effrayé*» (Notenbeispiel Nr. 9). Die vier Takte sind jedenfalls, mögen sie noch von Rousseau oder von Coignet herrühren, ungemein charakteristisch. Nr. 10 begleitet die Pantomime «*Il lève le voile en tremblant et se prosterne; on voit la statue etc.*» (Notenbeispiel Nr. 10). Takt 4 und 5 malen jedenfalls das Zittern. Ich teile hier nur den ersten Teil *(Andante* in *e-moll)* mit. Der zweite Teil *(E-dur, Largo)*, der sich anschließt, verwendet zum ersten Male seit der Ouvertüre wieder Hörner und deutet jedenfalls auf Galathees Anblick hin. Der Satz ist jedoch im Verhältnis zu seiner Länge zu unbedeutend, um ihn wiederzugeben. Nr. 11 begleitet die siebente Pantomime «*Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avançant lentement, il monte en hésitant les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher: enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.*» Was soll man zu dem neunten Takte sagen?[2]) Liest man in der Viola *cis* statt *h*, was am nächsten liegt, so stellen sich OktavenParallelen heraus. Das Tonstück entspricht dem Programm, die halben Noten illustrieren recht hübsch das Zögern. Möglicherweise rührt auch dieses Stück von

das er — allerdings in genialer Weise — für *Ariadne* und *Medea* neu erfunden hatte, auch im *Pygmalion* durchgeführt (1780).

1) Man glaube nicht etwa, daß Rousseau, der größtmögliche harmonische Einfachheit predigte, so etwas nicht geschrieben haben könne. Schon die Recitative im *Devin du village* zeichnen sich durch außergewöhnlich fein gewählte Harmonik aus, um von den letzten Werken Rousseau's nicht zu reden.

2) Siehe Notenbeispiel Nr. 11.

Rousseau her. Nr. 12 entspricht der achten Pantomime «*Il s'encourage et enfin présentant son ciseau, il en donne un coup et, saisi d'effroi, il le laisse tomber en poussant un grand cri.*» Im zweiten Takt[1]) deutet das *Forte* den Meißelschlag, die Fermate das entsetzensvolle Zurückweichen Pygmalions an. Sollte die zweite Violine die Fermate nicht auf *ais* statt auf *cis* halten? Nr. 13 begleitet die Bemerkung des Textes «*il la considère de nouveau*»; hier ist die Musik eigentlich überflüssig, da keine Pantomime vorliegt. Die Wiener Publikation schreibt infolgedessen auch keine Musik an dieser Stelle vor. Das Tonstück ist nichtssagend. Nr. 14 *(Largo con espressione)* steht an einer Stelle, wo der Text nur als Zwischenbemerkung «*tendrement*» einschaltet, ein Wort, das sich als Vortrags-Bezeichnung auf das Folgende bezieht. Die Wiener Publikation fügt hinzu «*après un instant de silence*», was die geforderte Musik erklärt. So mag es also in Rousseau's Absicht gelegen haben, hier drei Takte einzuschalten. Ebenso verhält es sich mit den vier Takten Nr. 15. «*Avec plus d'attendrissement encore*» verzeichnet der gewöhnliche Text, der Wiener dagegen «*il se tait un moment et reprend avec plus d'attendrissement encore*». Nr. 16 begleitet die nächstfolgende Pantomime «*il s'arrête longtemps, puis retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente etc.*» Das Tonstück ist dadurch bemerkenswert, daß Hörner hinzutreten und daß das Fagott unabhängig vom Baß geführt wird. Musikalisch und illustrativ ist es nichtssagend.

Nr. 17 füllt aus, «*longue pause dans un profond accablement*». Das Stück ist dafür wenig charakteristisch. Nr. 18 *(Allegro)*: Drei synkopierte Takte und eine Fermate sollen die Bezeichnung «*impétueusement*» zum Ausdruck bringen. Der Wiener Druck setzt ein «*se levant*» hinzu und verlangt keine Musik, obwohl doch schon ein Zwischenspiel angebracht wäre. Nr. 19. *(Moderato)* verwendet wieder Hörner. Der Wiener Druck verzeichnet die Pantomime «*Il cherche à se calmer, il ne le peut; il s'approche de la statue; il s'en éloigne et les yeux fixés sur elle, il dit moins vivement, mais toujours avec passion*». Die gewöhnlichen Drucke verzeichnen nur die letzten sechs Worte, während erst durch die Wiener Ausgabe Musik nötig gemacht wird. Die Musik ist sehr uncharakteristisch. Nr. 20 *(Adagio)*: Der gewöhnliche Text hat als Vortragsbezeichnung das Wort «*transports.*» Dieser Ausdruck bildet jedoch in der Wiener Ausgabe das erste Textwort des 14. Absatzes. Ihm voran geht folgende, in keiner sonstigen Ausgabe vorhandene pantomimische Angabe: *Il se tait un moment, mais il conserve dans son action le feu du sentiment qu'il vient d'exprimer: il s'appuye un instant sur sa table, il se relève avec impétuosité.* Hierauf hat das sehr unbedeutende Coignet'sche

---

1) Siehe Notenbeispiel Nr. 12.

Adagio, das übrigens merkwürdigerweise einige an Rousseau erinnernde dynamische Bezeichnungen aufweist, keinen Bezug.

Nr. 21 *(Andante moderato)*: «*Avec enthouisasme plus pathétique*» steht in den gewöhnlichen Texten, eine Bezeichnung die sich auf den Vortrag des folgenden Textes, nicht auf eine Pantomime bezieht. «*Son agitation devient extrême*» sagt die Wiener Ausgabe und verlangt ein »wenige Sekunden« dauerndes Zwischenspiel. Coignet giebt hier ein jedenfalls deplaciertes und sehr schwaches 17 Takte langes Andante. Nr. 22: *Il revient à lui par dégrès avec un mouvement d'assurance et de joie.* Die Wiener Instruktion verlangt «*une musique douce et agréable*». Coignet's Partitur enthält hier ein ganz reizendes kleines *Amoroso* überschriebenes Sätzchen, das so sehr den Rousseau'schen kleinen Hirtenstückchen und so wenig der Coignet'schen Musik ähnelt, daß ich kaum bezweifle, es sei Rousseau zuzuschreiben. (Notenbeispiel Nr. 13). Die Oboe geht hier mit der ersten Violine *unisono* und zwei Hörner geben ein etwas gesättigteres Kolorit. Nr. 23: «*Il la voit s'animer et se détourne saisi d'effroi et le cœur saisi de douleur*». Drei sehr mäßige Takte *(Andante)* sollen dies illustrieren. Nr. 24: «*Excès d'accablement*» verzeichnet der gewöhnliche Text, während die Wiener Publikation keine pantomimische Vorschrift an dieser Stelle einfügt. Drei unbedeutende Takte stehen hier. Nr. 25: «*Vive indignation*», zwei Takte, die dies zum Ausdruck bringen sollen. Nr. 26: »*Il se retourne et voit la statue se mouvoir*[1]) *et descendre elle-même les gradins. Il se jette à genoux, lève les mains et les yeux au ciel*». Hier steht jenes unsäglich klägliche *Andante con sordini*[2]) *(D-dur)*, das die Partitur beschließt; den modulatorisch merkwürdigen Schluß habe ich bereits reproduziert (siehe Notenbeispiel Nr. 6). Alle folgenden Pantomimen sind ohne Musik gelassen, während die Wiener Publikation, die gerade diese Stelle merkwürdigerweise ohne Musik läßt, in der Folge mit Recht noch vier Tonsätze beansprucht.

Überblicken wir nun noch einmal die Musik, wie sie in Coignet's gestochenen Stimmen überliefert ist, als Ganzes, so fällt sowohl rein musikalisch-technisch als auch ideell das Mißverhältnis auf, das zwischen den beiden Rousseau'schen *Andanti* sowie den Nummern 4, 9, 11 und 22 einerseits und den übrigen Stücken besteht. Auf der einen Seite innigstes Durchdringen der Dichtung und, soweit die Mittel reichen, adäquater musikalischer Ausdruck, auf der andern teils das ersichtliche, aber mißlungene Bestreben, etwas zum Ausdruck zu bringen, teils frisch-fröhlich-banales Musicieren ohne Rücksicht auf den Gehalt der Dichtung, wie im ersten und dritten Teil der Ouvertüre und dem Finale, wobei noch oft, wie in modu-

1) Man vergleiche Notenbeispiel Nr. 2, wo das Motiv Graun's, das diesen Vorgang illustrieren soll, reproduziert ist.

2) Der Gebrauch der Dämpfer dürfte auf Rousseau zurückzuführen sei (siehe später).

latorischer Hinsicht ausführlich nachgewiesen wurde, die kuriosesten Dinge mitunterlaufen. Von einer ganzen Reihe grober Schnitzer habe ich angenommen, es seien zufällige Versehen beim Stich.

Merkwürdigerweise hielt sich die Musik Coignet's fünf Jahre lang unbestritten in Paris und in der Provinz. Erst 1780 beauftragte Larive den Konzertmeister der Comédie française Antoine-Laurent Baudron (1743 bis 1834), den Komponisten eines Melodramas »Pyramus und Thisbe«, auch zum »Pygmalion« neue Musik zu schreiben. Er übernahm diese Aufgabe, wobei er jedoch die beiden von Coignet als Rousseau's Eigentum bezeichneten *Andanti* beibehielt[1]). Indessen zog das Publikum zuerst die gewohnte Musik vor und rief bei der ersten Aufführung «*La musique de Coignet!*», sodaß das Orchester (sicher unter Baudron's Leitung) sich wohl oder übel diesem Verlangen fügen mußte. Coignet, so wird erzählt, wohnte zufällig dieser Scene bei. Später indessen verdrängte Baudron's Musik völlig die Coignet's und hielt sich nach Petitain's Angabe zu Lebzeiten Baudron's bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts. Pierre Gaveaux (1761—1825), bekannt durch seine Oper *Léonore*[2]), Christian Kalkbrenner (1799, Société Philotechnique), H. Plantade (1822, Cercle des Arts), alle drei ohne nennenswerten Erfolg, versuchten sich in der Folge mit Neukompositionen von Rousseau's Werk. Mir ist keine dieser Kompositionen bekannt.

Ob Pygmalion mit Coignet's Musik in Deutschland aufgeführt wurde, ist zweifelhaft: ein Textbuch der Übersetzung des Freiherrn von Gemmingen, 1778 in Mannheim erschienen, ließe allerdings darauf schließen, da der Titel lautet: »*Pygmalion*, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Herrn J. J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Herrn Coignet, übersetzt und mit Tänzen vermehrt für die Nationalbühne zu Mannheim«. Im Vorwort heißt es:

»Diese Geschichte hat Rousseau zum Gegenstand seiner lyrischen Handlung genommen, um den Versuch zu machen nach der Gewohnheit der alten Griechen die Deklamation durch Musik zu begleiten und zu erheben[3]). Der Beifall, den dieser Versuch in seinem Vaterland erhielt, rechtfertigt das Unternehmen, ihn auf unsere Nationalbühne zu übertragen«.

Ob dies thatsächlich geschah, ist ungewiß. Das Nationaltheater wurde

---

1) Vgl. Mahul (a. a. O.), Fétis (Artikel Baudron) und Castil-Blaze (a. a. O. S. 426) sowie *Oeuvres de Rousseau avec des notes par* Petitain (Paris 1839, V. Anmerkung zum Pygmalion.) Die Musik blieb Manuskript und dürfte verloren gegangen sein.

2) Frühere Behandlung des von Beethoven in *Fidelio* benutzten Stoffes.

3) Diese Stelle deutet auf Coignet's Brief, der einer Ausgabe des Textbuches, 1775 bei Veuve Duchesne erschienen, vorausgedruckt war, wie er auch schon dem Abdruck im *Mercure de France* voranging. Wahrscheinlich hat einer dieser Drucke dem Übersetzer als Vorlage gedient.

erst am 7. Oktober 1779 als solches eröffnet, obwohl schon seit 1777 in seinen Räumen Marchand und später Seyler spielte. Aus dem Jahre 1778 besitzen wir leider nur unvollständige Repertoir-Angaben, in denen jedoch Pygmalion nicht genannt ist[1]. Ebenso besitzt die Mannheimer Theater-Bibliothek, die alle übrigen Musikalien jener Zeit überliefert hat, nicht die Coignet'sche Musik. Es ist immerhin möglich, daß Gemmingen's Übersetzung nicht zur Aufführung kam. Thatsächlich zu Mannheim aufgeführt wurde Pygmalion erst später in Benda's Komposition mit Zugrundelegung einer anderen Übersetzung, und zwar zum ersten Male 1783. Auf eine Mannheimer Aufführung von Rousseau's Pygmalion mit Coignet's Musik ließe eine Äußerung Schubart's schließen, die er als Gefangener auf Hohenasperg (1777—1787) niederschrieb und die sich sicher nicht auf Benda's Komposition bezieht, da diese erst 1780 erschien und Benda's Werke von Schubart an anderer Stelle besprochen werden.

»Sein (Rousseau's) »Pygmalion« ist nach Text und Musik ein Meisterstück, nur fällt es sehr auf, daß er zu sehr Sklave von seinem eigenen nicht genugsam erwiesenen System ist. Daher wirkte das Stück in Frankreich und Deutschland nur auf kurze Zeit[2].«

VI.

Wir stehen nach allem Vorangehenden noch immer vor der ungelösten Frage: Hat Rousseau den ursprünglichen Entschluß, selbst eine vollständige Musik zum Pygmalion zu schreiben, ausgeführt oder nicht? Wir sehen, um die Hauptpunkte noch einmal kurz zu rekapitulieren, daß Rousseau sich mit dem Problem der pantomimischen Musik als höchstem dramatischen Ausdrucksmittel bereits früh beschäftigte, und daß er dann ein derartiges Stück für Mme d'Epinay im Jahre 1757 komponierte. Einige Jahre später fällt die Entstehung der Dichtung des Pygmalion, die zur praktischen Lösung dieses Problems reichsten Anlaß bot, und bald darauf ereignete sich jene Episode mit Kirchberger, die auf alle Fälle beweist, daß Rousseau Musik zum Pygmalion bereits fertig im Kopfe trug. Wieder mehrere Jahre später will er den Pygmalion in Straßburg auf die Bühne bringen, wird jedoch durch äußere Umstände daran gehindert, und erst kurze Zeit darauf in Lyon kann er diese Absicht verwirklichen.

Hier beginnt nun eigentlich der mysteriöse Teil der Angelegenheit: die wichtigsten Ereignisse gehen vorüber, und Rousseau hüllt sich in Schweigen. Eine Thatsache aber steht über allen Zweifel erhaben: Rousseau hat in Lyon mit Coignet verkehrt und ihm ganz sicher die 2 *Andanti*, höchstwahrscheinlich aber noch mehrere kleine *ritournelles*

1) Siehe Dr. Friedr. Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Leipzig 1899. I.

2) C. F. D. Schubart, Gesammelte Schriften (Stuttgart 1839) V, 275.

übergeben, worauf Coignet für die Lyoner Aufführung den Rest komponierte. Im Januar des Jahres 1771 hat dann Coignet in jenem Briefe an den *Mercure de France* Rousseau gegenüber seine Autorrechte an der Pygmalion-Musik mit Ausnahme zweier *Andanti* zu wahren gesucht und in den nach seinem Tode erschienenen Memoiren deutlich Rousseau den Vorwurf gemacht, er habe sich widerrechtlich in der Pariser Gesellschaft als Autor der ganzen Musik feiern lassen.

Und in der That, Rousseau schien die Musik in gewisser Hinsicht wohl als sein geistiges Eigentum anzusehen. War er doch der Urheber der eigentümlichen Idee, Instrumentalmusik als pantomimisches Ausdrucksmittel zwischen deklamierte Rede einzuschieben, und hatte doch Coignet die Stücke, so schlecht sie auch zum Teil ausgefallen waren, sicher nach gewissen mündlich festgesetzten Direktionen ausgearbeitet. Aber Rousseau schwieg; kein Wort der Verteidigung kam über seine Lippen. Er hatte jedoch in derartigen Fällen, die sich im Laufe der Zeit gehäuft hatten, ein merkwürdiges Verteidigungsmittel: er schrieb eine Musik, die besser war als diejenige, die er gestohlen haben sollte. Wer bessere Musik schreiben konnte, hatte es nicht nötig, schlechtere sich widerrechtlich anzueignen. So komponierte er zum Beispiel, um zu beweisen, daß er der Autor des *Devin du village* sei, 6 Arien völlig neu. So ließ er sich von vornehmen Herren und Damen Texte geben, die er in mehreren Fassungen komponierte. Ich kann auf alle diese Grillen, die man nur im Zusammenhang von Rousseau's eigentümlich reizbarem Seelenzustande in den letzten Jahren seines Lebens völlig begreift, nicht näher eingehen [1]). Allein ich glaube, daß Rousseau es im Falle Pygmalion nicht anders machte als im Fall des «Devin du village»: er komponierte eine Musik, die besser war als jene im Verein mit Coignet seinerzeit geschaffene, um zu beweisen, daß er es nicht nötig habe, sich fremde Musik anzueignen. Welcher Art eine Musik, wie er sie sich zum Pygmalion dachte, sein müßte, hatte er ausführlich in den zu Wien gedruckten Anweisungen niedergelegt, die sich, wie wir sahen, Aspelmayer direkt oder indirekt auf merkwürdige, nicht näher aufgeklärte Weise zu verschaffen gewußt. Daß Rousseau die Pariser Aufführung, die mit Coignet's Musik stattfand, mißbilligte und mit dem Namen »lächerliche Absurdität« belegte, wurde bereits bemerkt. Dagegen ist von höchster Wichtigkeit jene bereits wörtlich wiedergegebene Stelle aus den *Observations*, die 1774/75 verfaßt sind. Hier spricht Rousseau zum ersten und einzigen Male ausführlich vom Pygmalion, hier wird das dort gelöste Problem ausführlich erörtert und auf das Werk hingewiesen. Der Satz: «*La*

1) In seinen Dialogen «*Rousseau juge de Jean-Jacques*», namentlich im 2. derselben behandelt er selbst diese unerquicklichen Plagiat-Treibereien.

scène de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition qui n'a pas eu d'imitateur» läßt gar keinen Zweifel darüber, daß Rousseau hier von einer ihm angehörigen Musik zu Pygmalion spricht. Daß er Coignet's Musik, die mit den in den *Observations* und in der inzwischen zu Wien erfolgten Publikation gemachten Angaben absolut nicht übereinstimmt, nicht gemeint haben konnte, ist zweifellos. Thatsache ist also, daß Rousseau 1774/75 von einer von ihm in Übereinstimmung mit seiner bereits dargelegten Theorie verfaßten Musik zu Pygmalion sprach.

Nun finde ich allerdings im *Dictionnaire historique des musiciens* von Chourou und Fayolle (1810—1811) unter Rousseau's gestochenen Werken eine Pygmalion-Musik verzeichnet — allein, daß hier eine Verwechslung mit Coignet's Ausgabe vorliegt, scheint mir zweifellos. Ebenso beruht die Angabe von Fétis, der eine gedruckte Partitur zu Rousseau's Pygmalion unter den Werken Rousseau's aufführt, auf Irrtum; irgendwelche Beweise für die Existenz einer gedruckten Partitur konnte weder Fétis noch sonst jemand bis jetzt geben, sodaß Becker in der Vorrede zu seiner Neuausgabe des Wiener Druckes mit Recht sagen konnte: *Rousseau a-t-il composé la musique du Pygmalion? Cette question n'est pas encore élucidée*[1]). Ich bin nun in der Lage, im Folgenden diese Frage nicht nur erhellen, sondern so glaube ich, lösen zu können. Meine Studien in der Pygmalion-Angelegenheit sowohl als der Behandlung des deutschen Melodramas waren bereits sehr weit vorgeschritten, als ich in dem von Georg Thouret verfaßten Katalog der Musiksammlung der kgl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin unter der Signatur *M 4899* eine handschriftliche Partitur als «*Rousseau, Pygmalion, scène lyrique*» verzeichnet fand. An Ort und Stelle angestellte Untersuchungen ergaben Folgendes: Die Partitur besteht aus 24 unliniierten, dicken Folioblättern, in die der Text der Pygmalion-Dichtung, sowie er in den gewöhnlichen Drucken zu finden ist, nebst den dazwischenfallenden Musikstücken eingetragen ist. Pantomimische Angaben fehlen. Die Partitur ist vornehm in rotes Leder mit Golddruck gebunden und mit Goldschnitt versehen. Auf der Vorderseite wie auf dem Rücken steht der Titel *Pigmalion.* Schlägt man die Partitur auf, so findet man einen vom Buchbinder eingehefteten dünneren Bogen Schreibpapier, auf dem zu lesen ist:

Pigmalion
Scène lyrique
Par Jean J. Rousseau
Argument.

Pigmalion, fameux sculpteur, aime tellement une statue de Galathée qu'il avait

1) Jansen und Combarieu haben zur Klärung dieser Frage keine Beiträge geliefert.

faite, qu'il demanda aux Dieux que cette Statue fut animée. Il l'obtint, alors il épousa l'objet de son amour.

Es fragte sich zunächst, ob diese Partitur, die nur Rousseau's Namen trägt, etwa von dem großen Genfer selbst geschrieben sei: Diese Frage ist entschieden zu verneinen. Die Partitur ist von zwei Kopisten, von denen der eine die Musik, der andere den Text schrieb, hergestellt. Rousseau's Schrift hat, wie ein Vergleich zeigt, nicht die geringste Ähnlichkeit mit beiden; außerdem weisen eine Unmenge höchst alberner Schreibfehler in der musikalischen Partie (der Anfangsakkord *Es-dur* hat *f* im Baß!!) auf einen sehr ungeschickten Noten-Kopisten hin. Müssen wir so die Urheberschaft an der Herstellung der Partitur Rousseau absprechen, so sprechen hingegen eine ganze Anzahl von Gründen für Rousseau's geistige Autorschaft. Zunächst war hierbei festzustellen, welchem Jahre diese Partitur angehörte, eine Feststellung, die lediglich in der Beschaffenheit des Einbands und Papiers Stützpunkte fand. Daß die Partitur aus dem Besitze König Friedrich Wilhelms II. stammt, ist nach dem Fundort der Partitur, wie mir Herr Prof. Dr. Thouret, der Ordner der Sammlung, versicherte, zweifellos; auch würde die Art des Einbandes dafür sprechen. Der Einband stammt jedenfalls aus Deutschland und ist vom Hofbuchbinder des Königs angefertigt. Ein sehr genauer Anhaltspunkt dafür, in welchem Jahre die Partitur gebunden wurde, ergab sich aus einem Vergleich sämtlicher aus dem Besitz Friedrich Wilhelms II. vorhandener Partituren. Unter diesen fand ich ein Exemplar mit chinesischem Phantasie-Papier als Vorsetzblatt und einem vom Buchbinder ebenso wie beim Pygmalion vorgehefteten Schreibpapier-Bogen mit den Wasserzeichen »J. Honig & Zoonen« nebst einer Lilie. Genau dasselbe Wasserzeichen besitzt aber das der Pygmalion-Partitur vorgeheftete Blatt, ebenso wie das chinesische Phantasie-Papier von dem der Pygmalion-Partitur kaum verschieden ist. In der ganzen Sammlung jedoch befindet sich keine einzige Partitur, die ebenfalls genau dasselbe Wasserzeichen im Vorsetzblatte aufwiese. Jene zweite Partitur ist nun glücklicherweise auf Tag und Datum festzustellen. Es ist nämlich eine Cantatille «*Les vœux de Berlin*», Dichtung vom kgl. Hofschauspieler Blainville, Musik vom Hofkapellmeister Agricola, einem Schüler unseres großen Joh. Sebastian Bach. Und dieses Exemplar wurde anläßlich der Geburt des Prinzen Friedrich Wilhelm (später König Friedr. Wilhelm III.) den Eltern überreicht. Friedrich Wilhelm III. aber ist am 3. August 1770 geboren. Daß jedoch das mit dem bezeichneten Wasserzeichen versehene Papier um diese Zeit vorhanden war und nicht erst später eingefügt wurde, geht daraus hervor, daß Blainville Titel und Widmung eigenhändig auf dieses Papier schrieb.

So haben wir denn ein Datum gewonnen, das uns die mysteriösen Zu-

sammenhänge der Pygmalion-Angelegenheit noch merkwürdiger erscheinen läßt. Im Frühjahr eben jenes Jahres 1770 fand nämlich die erste Lyoner Aufführung des Werkes statt. Aber man könnte einwenden, die Gleichheit des vorgehefteten Papiers brauche nicht auf eine Identität des Jahres schließen zu lassen. Daß der betreffende Buchbinder derartiges Papier schon vorher und noch nach einigen Jahren verwendet haben dürfte, ist sehr wahrscheinlich, aber zwei Grenzen sind hier gesteckt. Daß die Partitur vor jenem August 1770 in den Besitz des Königs gekommen sein könnte, ist ganz unmöglich nach den Thatsachen, die wir im Verlauf der Untersuchung kennen gelernt haben; daß sie später als etwa 1778 (Rousseau's Todesjahr) nach Berlin kam, dagegen spricht der Umstand, daß eine Partitur zu Kaffka's »Antonius und Kleopatra« [1]), die nach Mitteilung des Herrn Custos Dr. Kopfermann ebenfalls aus dem Besitze Friedrich Wilhelms II. stammt, sehr ähnliches Vorsetzpapier, aber im vorgehefteten Bogen nur das abgekürzte Wasserzeichen: Lilie und Chiffre J. H. & Z. aufweist. Das Duodrama »Antonius und Kleopatra« wurde aber 1779 in Berlin aufgeführt, und daß der König die Partitur schon einige Zeit vorher vom Komponisten dediziert erhielt, darf als gewiß gelten. Um 1778 also hatte die Papierfabrik es nicht mehr für nötig erachtet, ihren Namen auszuschreiben; die Abkürzung genügte.

Es fragt sich nun, ob sich aus irgend welchen sonstigen Umständen die Entstehungszeit der Partitur oder der Zeitpunkt, zu welchem sie in des Königs Besitz gelangte, näher bestimmen ließe. Über den letzteren Punkt existieren leider keine Dokumente, — es müßte denn gerade durch einen Zufall gelegentlich ein solches in den nicht zugänglichen Archiven des kgl. Hauses gefunden werden. Über den Zeitpunkt der Entstehung der Partitur indessen lassen sich ziemlich sichere Schlüsse ziehen. Rousseau selbst hat kurz vor seinem Tode ein genaues Verzeichnis der Musikalien, die er seit 1. April 1772 geschrieben (kopiert oder komponiert) hatte, verfaßt [2]), und in diesem Verzeichnis findet sich keine Pygmalion-Musik. Dagegen giebt Rousseau selbst in der Vorbemerkung zu diesem Verzeichnis zu, daß er die Musikalien, die zwischen dem 1. September 1770 und dem 1. April 1772 geschrieben wurden, nicht aufnehmen konnte, da er darüber nicht Buch geführt hatte. Gerade aber in jene Zeit scheint die Entstehung der Berliner Partitur zu fallen, da, wie wir sahen, der Brief Coignet's, in dem er Rousseau gegenüber seine Autorrechte in Anspruch zu nehmen suchte, im Januar 1771 erschien, und Rousseau, der sich auf die angegebene Weise zu verteidigen pflegte, wohl sicher bald darauf die neue Partitur in Angriff nahm. Daß Rousseau sie in das

1) Kgl. Bibliothek Berlin.

2) Teilweise reproduziert (zum ersten Male) bei Jansen S. 474 ff.

Verzeichnis der Kompositionen, die er kurz vor seinem Tode besaß, und die dann alle nach seinem Tode gedruckt wurden, nicht aufnahm, mag seinen guten Grund haben; sie war inzwischen wohl abhanden gekommen, wie ja bei Rousseau nach seinen eigenen Angaben in Paris, also um jene Zeit, fortwährend Musikalien spurlos verschwanden[1]. So mag denn auch diese Partitur abhanden gekommen sein, und irgend ein Agent der preußischen Gesandtschaft, oder sonst wer, der des Königs Vorliebe für französische Litteratur und Musik kannte, wird wohl eine Abschrift von der Originalpartitur für den König haben veranstalten lassen. Daß der Komponist dabei unbeteiligt war, beweisen schon die unzähligen groben Kopiefehler. Wie dem auch sei, das eine steht fest, daß gerade Rousseau um jene Zeit eine überschwengliche Verehrung in Berlin genoß[2], und man also durch Übersendung der Partitur nach Berlin sich in Gunst setzen konnte.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Erörterungen auf die Musik selbst ein, so ist vor allem eine wichtige Thatsache zu konstatieren: Die Musik folgt fast bis in die kleinsten Details den zu Wien 1771 und 72 erschienenen Anweisungen. Hierin erblicke ich einen neuen Beweis ihrer Authentizität sowohl als der Richtigkeit der oben von mir bestimmten Festlegung der Entstehungszeit; man erinnere sich, daß die deutschen Aufführungen mit Aspelmayer's Musik im Februar 1772 stattfanden, daß jedoch allem Anschein nach französische Aufführungen zu Wien bereits 1771, wo der erste Druck veranstaltet wurde, stattgefunden hatten, also jedenfalls schon im Laufe des Jahres 1771 die Anweisungen sich in Wien befanden.

Man könnte nun nach allem, was ich vorgebracht habe, immer noch der Ansicht sein, daß die Partitur in Deutschland entstanden, ja wohl gar die verlorene Aspelmayer'sche oder Schweitzer'sche sei. Dem widersprechen folgende äußere und innere Gründe:

Da keine Notizen über andere in jener Epoche verfaßten Musiken zu Pygmalion als über die der beiden Komponisten aufzufinden waren, so könnte es sich nur um diese beiden handeln. Die Kompositions-Technik Aspelmayer's und Schweitzer's aber ist eine ganz andere[3]: es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß der Faktur nach die Musik von

---

1) *Oeuvres* IX, 136.

2) Siehe Ludwig Geiger, Berlin 1688—1840, Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt (Berlin 1893) I, S. 508f., wo über den Rousseau-Kultus Näheres zu finden ist.

3) Ich habe Aspelmayer's *Es-dur*-Symphonie in der kgl. Hausbibliothek zu Berlin sowie die gedruckte *Alceste*-Partitur Schweitzer's verglichen. Die Alceste Schweitzer's ist das seiner Pygmalion-Musik zeitlich nächststehende Werk.

einem französischen Komponisten herrührt. Und daß dieser Komponist Rousseau selber ist, dafür giebt es drei Beweise:

1) Die Partitur enthält nur Rousseau's Namen. Wäre die Musik von einem anderen, so hätte man es hinzugesetzt.

2) Jeder andere französische Komponist jener Zeit hätte gleich Baudron bei einer Neukomposition aus Achtung vor Rousseau dessen beide Andanti aus der Coignet'schen Partitur übernommen. Daß Rousseau selbst diese beiden Stücke durch neue ersetzte, ist aus der schon erwähnten Manie zu erklären.

3) Die ganze Faktur hat die größte Ähnlichkeit mit der seiner aus den letzten Lebensjahren stammenden Werke, — und dies halte ich für den untrüglichsten Beweis, zu dem ich noch als Verstärkung hinzufügen möchte, daß wohl kaum ein anderer als der Dichter selbst im Stande gewesen wäre, eine Musik zu schaffen, die so in alle Tiefen der Dichtung eindringt, wie die vorliegende. Sehen wir etwas genauer zu. Rousseau selbst hat in dem schon öfter citierten zweiten Dialoge[1]) erklärt:

«J'ai examiné toute la musique qu'il a composée depuis son retour à Paris et qui ne laisse pas de faire un recueil considérable, et j'y ai trouvé une uniformité de style et de faire qui tomberait quelquefois dans la monotonie si elle n'était pas autorisée ou excusée par le grand rapport des paroles dont il a fait choix le plus souvent. Un connaisseur ne peut pas plus s'y tromper qu'on ne se trompe au faire des peintres . . , ... Toute cette musique a d'ailleurs une simplicité, j'oserais dire, une vérité que n'a parmi nous nulle autre musique moderne, elle n'a besoin ni des trilles ni de petites notes ni d'agréments ou de fleurtis d'aucune espèce, mais elle ne peut même rien supporter de tout cela. Toute son expression est dans les seules nuances du fort et du doux[2]), vrai caractère d'une bonne mélodie; cette mélodie y est toujours une et bien marquée, les accompagnements l'animent sans l'offusquer. On n'a pas besoin de crier sans cesse aux accompagnateurs: doux, plus doux.»

In der That, die Kompositionen aus Rousseau's letzter Periode zeigen alle jenes eigentümliche Streben nach melodischer Charakteristik, das wir bereits in den beiden *Andanti* ausgeprägt fanden, in noch höherem Maße. Man braucht nur einige Partiturseiten der *Six nouveaux airs*, des Fragment gebliebenen Schäferspiels *Daphnis et Chloë* oder der Liedersammlung, die unter dem Titel *Les consolations des misères de ma vie* posthum erschienen ist, durchzusehen, um Rousseau's obige Behauptung vollauf bestätigt zu finden. Die Vortrags-Bezeichnungen und namentlich die dynamischen Zeichen sind mit einer Feinheit des Empfindens ausgearbeitet, wie sie um diese Zeit wirklich einzig dasteht, und selbst bei Gluck, dessen Werke Rousseau ja in seinen letzten Lebensjahren so sehr verehrte, kaum ihres Gleichen findet. Genau dieselbe Art der Charakterisierung finden wir aber in der Berliner Partitur wieder; den

---

1) *Oeuvres* IX, 242.

2) *Doux = piano.*

für Rousseau so charakteristischen Wechsel von *piano* und *forte*, das Betonen des schlechten Taktteiles und ähnliche technische Besonderheiten sind auch der Musik zu Pygmalion eigen[1]). Daß im allgemeinen die Technik in harmonischer und instrumentaler Hinsicht gegenüber dem *Devin du village* ausserordentlich gesteigert ist, kann den Kenner der letzten Rousseau'schen Periode nicht überraschen. Für alle Besonderheiten der Instrumentation lassen sich Belege in den Werken der letzten Periode anführen. So verweise ich bezüglich des Gebrauchs von zwei Bratschen, der auffallen dürfte, nur auf *Daphnis und Chloë* (S. 33 f.) und besonders auf das merkwürdige *Larghetto* in diesem Singspiel (S. 55), wo 2 Bratschen und Baß in *A-moll* den Anfang des Tenorliedchens begleiten, während Oboen, Klarinette und Violinen erst später beim Übergang nach *A-dur* hinzutreten — ein außerordentlich feiner Zug. Aber ein weiterer Punkt ist noch viel wichtiger. Rousseau schreibt in seinem *Dictionnaire*[2]) Artikel *Sourdine* über den Gebrauch des Dämpfers:

«La sourdine, en affaiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les musiciens français, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la sourdine et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer ne s'en servent point; mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les orchestres de l'Italie et c'est parce qu'on trouve souvent ce mot sordini dans les symphonies que j'en ai dû faire un article.»

Rousseau kannte und schätzte also den eigentümlichen Effekt der Dämpfung, wußte aber, daß die französischen Musiker absolut nicht (*ne .... point*) dazu zu bewegen waren, ihn anzuwenden.[3]) Trotzdem scheute er sich nicht, in zwei Stücken aus seiner letzten Periode den Dämpfer ausdrücklich vorzuschreiben. In »Daphnis und Chloë« findet sich (S. 35) ein *Andante grazioso*, wo die Violinen und Bratschen mit Bogen und Dämpfer (*avec la sourdine et l'archet*), die Bässe aber *pizzicato* und ohne Dämpfer (*pincé sans sourdines*) die Singstimme zu begleiten haben, ein ganz entzückender, damals neuer Effekt. Eine ähnliche Gegenüberstellung findet sich in den *Nouveaux airs* (S. 31) bei einem reizenden Duo zwischen Colin und Colette. Daß der Gebrauch des Dämpfers in Frankreich noch nach Rousseau's Tode direkt unbeliebt gewesen ist,

---

1) Leider ist durch die unglaubliche Nachlässigkeit des Notenkopisten (z. B. Quintenparallelen, durch Unachtsamkeit beim Abschreiben veranlaßt, finden sich häufig, während die richtige Fassung ganz klar liegt) manche dynamische Bezeichnung in den einzelnen Stimmen verloren gegangen, doch läßt das Vorhandene glücklicherweise noch genügend erschließen.

2) *Oeuvres* VII, 281.

3) Vor Rousseau hat ihn in Frankreich meines Wissens nur der Italiener Lulli angewandt: vgl. im 2. Akt seiner »Armide« die Arie «Plus j'observe» sowie den Najadentanz (S. 91 der Partitur; auch reproduziert bei Gevaert, Neue Instrumentenlehre. deutsch von Riemann 1887, S. 39).

dafür mußte das kleine Duo den Beweis liefern: es wurde, wie der Herausgeber in der Vorrede zur gedruckten Partitur ausdrücklich konstatiert, in der Pariser Oper am 20. April 1779 bei der Erstaufführung trotz Rousseau's Vorschrift ohne Dämpfer (*sans sourdines à aucun*) und dazu noch von allen Instrumenten *fortissimo* gespielt!! Ich machte schon gelegentlich der Besprechung der Coignet'schen Partitur darauf aufmerksam, daß bei dem letzten Tonstück Dämpfer vorgeschrieben sind. Daß Rousseau diese Vorschrift veranlaßt haben dürfte, ist nach den jetzigen Darlegungen wohl klar. Umsomehr Beweiskraft für Rousseau's Autorschaft der Berliner Partitur hat nun der Umstand, daß sich in ihr unter den 24 Stücken nicht weniger als 7 (darunter die Ouverture) befinden, die die ausdrückliche Bezeichnung *con sordini* tragen: ein anderer französischer Musiker hätte etwas Derartiges um jene Zeit gar nicht gewagt. Die häufige Anwendung des Dämpfers aber hat hier ihren guten Grund. Die Begleitung soll sich ja — von Gefühls-Ausbrüchen abgesehen — nicht laut vordrängen, sondern diskret die Aktion begleiten. Gerade in dieser Hinsicht aber hatte Coignet nach dem Empfinden der Zeitgenossen gesündigt: *il faudrait que cette musique ne fût point trop forte pour ne pas courrir les paroles*[1]. Grund genug für Rousseau in seiner eigenen Partitur durch möglichste Abdämpfung eine derartige Aufdringlichkeit der Instrumente zu verhüten.

Aber noch in anderer Hinsicht ist ein Vergleich der Coignet'schen Musik mit der Berliner Partitur höchst interessant. Ich besprach an geeigneter Stelle die Thatsache, daß die Tonstücke bei Coignet durchweg merkwürdig gesucht mit dissonierenden Akkorden schließen und daß zu diesem Zwecke oft in kleinen Stückchen noch einmal überflüssig moduliert wird, daß überdies eine Anzahl von Stücken mit dem Halbschluß endigen, kurz, daß das ersichtliche Bestreben herrscht, die Stücke tonal zu keinem ganz befriedigenden Abschluß kommen zu lassen. Ich suchte bereits den möglichen Grund dieses merkwürdigen Verfahrens und glaubte ihn in einem von Coignet mißdeuteten Fingerzeig Rousseau's zu sehen. Diese Auffassung bestätigt die Berliner Partitur: kein einziges Tonstück derselben weist derartig unsinnige Schlüsse wie die Coignet'schen auf. Aber unter den 24 Stücken der Partitur schließen 17 — also mehr als zwei Drittel — mit dem Halbschluß. Die Beweiskraft dieser Thatsache scheint mir groß zu sein. Daß das letzte Tonstück (Nr. 23), obgleich noch nachher gesprochen wird, vernunftgemäß mit Ganzschluß endigt, zeigt, wie wenig Rousseau mit dem so wild modulierenden Schlußstück Coignet's einverstanden gewesen sein muß. Zu erwähnen bleibt noch in tonaler Hinsicht, daß, während bei Coignet die Stücke in toll-

1) Grimm, a. a. O.

stem Tonarten-Wechsel sich folgten, in Rousseau's Partitur, trotzdem auch hier lange Deklamations-Strecken dazwischen fallen, der direkte Anschluß zweier Stücke an einander stets ohne Anstoß in tonaler Beziehung zu bewerkstelligen wäre. Daß die Berliner Partitur den innigsten Zusammenhang mit den zu Wien gedruckten Anweisungen hat, wurde bereits kurz erwähnt. In voller Deutlichkeit jedoch wird dieser Zusammenhang in der nachfolgenden Besprechung der Partitur zu Tage treten. Nach der scenischen Angabe befindet sich im Wiener Druck folgende Bemerkung:

L'Ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau. 1. Le premier morceau qui suit l'ouverture et s'y lie peint comme elle l'accablement, l'inquiétude, le chagrin et le découragement (*durée 2 minutes*[1]).

Sehen wir, wie die Musik dies befolgt. Das erste Tonstück (Notenbeisp. Nr. 14), *Andante Es-dur* $^3/_8$, ist ausdrücklich als Ouverture bezeichnet und entschieden für den angegebenen Gefühlsausdruck charakteristisch (Instrumentation: *Violini con sordini*, 2 Bratschen, Bässe, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner). Darauf folgt, und dies ist nicht unwesentlich, in der Partitur ausdrücklich die Vorschrift «*on lève le rideau*». Nun kommt *Andante* Nr. 1 (Notenbeisp. Nr. 15, *Violini senza sordini*), und dies Stück schließt sich (*s'y lie*) dadurch an die Ouvertüre an, daß diese mit dem Halbschluß endigt, jenes aber mit der Tonika neu beginnt. Während jedoch die Ouvertüre mehr dem Ausdruck von *accablement* und *découragement* entspricht, nimmt, so scheint mir, das *Andante* Nr. 1 direkten Bezug auf die Pantomime:

«*Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste; puis se levant tout à coup, il prend sur sa table les outils de son art, va donner, par intervalles, quelques coups de ciseau sur quelqu'une de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.*»

Man vergleiche: die ersten sechs Takte tiefe Betrübnis, Niedergeschlagenheit, man hört gleichsam das Aufschluchzen.[2]) Im siebenten Takt springt Pygmalion auf, die Bewegung setzt sich fort im achten und neunten; im zehnten Takt hören wir deutlich die Hammerschläge, die sogar durch *forte* markiert sind, und am Schluß sinkt der Künstler mutlos und resigniert in sich zusammen. Namentlich der vorletzte Takt ist charakteristisch. Nun spricht Pygmalion zum ersten Male. Darauf heißt es weiter:

---

1) Ich lege auf die Angabe der Zeitdauer in diesem Zusammenhang kein besonderes Gewicht; sie sind hauptsächlich charakteristisch für Rousseau's peinliches Streben nach möglichster Prägnanz des Ausdrucks.

2) Vgl. das gleichfalls von Rousseau herrührende *d-moll-Andante* bei Coignet.

Nr. 2 (Notenbeispiel Nr. 16).

Une minute.

La musique exprime avec rapidité les premiers de ces mouvements, se ralentit par dégrès et finit par des tons sourds et jettés par intervalles.

Il jette avec dédain ses outils, s'agite, se promène, s'arrête, porte, malgré lui, ses regards vers le fond de son atelier, où le pavillon lui cache une statue, en détourne les yeux et tombe dans une rêverie profonde.

In den ersten sechs synkopierten Takten ist *rapidité* unverkennbar ausgedrückt. In Takt 7—13 läßt die Bewegung nach (*se ralentit par dégrès*) und in den letzten sechs Takten finden wir *tons sourds jettés par intervalles.* Dies Stück beweist namentlich durch die charakteristischen, höchst eigentümlichen letzten Takte, daß nur Rousseau selbst sein Autor sein kann. Die Übereinstimmung mit dem gedruckten Progamm ist hier vollkommen.

Nr. 3 (Notenbeispiel Nr. 17).

No. 3: Quelques mesures qui peignent une tendre mélancolie (une demi-minute). Pantomime: Il s'assied et contemple tout autour de lui.

Der Ausdruck ist getroffen (*violini con sordini*).

Nr. 4 (Notenbeispiel Nr. 18)

Une demi-minute.

Le trouble et l'incertitude sont exprimés par quelques mesures coupées par des silences.

Il s'approche du pavillon, s'en éloigne, va, vient et s'arrête quelquefois à la regarder en soupirant.

Hier ist der Zusammenhang wieder sehr deutlich. Höchst charakteristisch sind die Pausen. Dies eigenartige Seufzen der Melodie (*en soupirant*) findet eine Analogie in Nr. 1 der Berliner und dem Rousseauschen *d-moll-Andante* der Coignet'schen Partitur.

Nr. 5 (Notenbeispiel Nr. 19).

Zeitangabe fehlt.

Cette pantomime commence en silence: un seul coup d'archet marque l'instant où le voile échappe des mains de Pygmalion.

Il va pour lever le voile et (5) le laisse retomber comme effrayé.

Hier sollte augenscheinlich, wie aus dem Mangel einer Zeitbestimmung, der Stellung der Ziffer 5 und der Angabe hervorgeht, nur ein Akkordschlag stattfinden. Die vorliegende Partitur weicht hiervon sinnvoll ab und bezieht noch Pygmalion's Schreiten mit herein. Diese und bald folgende ähnliche, immer zweckmäßige Abweichungen von der Vorschrift scheinen mir darauf hinzuweisen, daß die Partitur nach den Anweisungen entstand.

Nr. 6 (Notenbeispiel Nr. 20).

Dix secondes.

Un petit nombre de notes exprime le désir, l'effroi, enfin le mouvement rapide et comme involontaire par lequel Pygmalion découvre la statue.

Il recommence à lever le voile d'une main tremblante, se rassure, découvre la statue de Galathée, semble prêt à se prosterner et se retient. On voit la statue etc.

Instrumentation: Streicher und 2 Oboen. Charakteristisch für Rousseau ist das Betonen des schlechten Taktteils und der Wechsel von forte und piano beim Übergang vom guten zum schlechten Taktteil. Der Anfang soll wohl das Zittern Pygmalions, das forte im 3. Takt das Öffnen des Vorhangs, das forte des 5. Taktes den Versuch sich niederzuwerfen, kennzeichnen.

Nr. 7 (Notenbeispiel Nr. 21).

Moins d'une minute.

Une musique fréquemment coupée par des soupirs et des demi-soupirs[1] *peint l'irrésolution de l'artiste, sa démarche incertaine, son agitation, son effroi.*

Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avançant lentement, il monte, en hésitant, les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher: enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.

Das Tonstück entspricht den Angaben. Instrumentation: Streicher und zwei Flöten. *Soupirs et demi-soupirs* finden sich in den drei ersten Takten; der Wechsel von forte und piano (Takt 6 und 7) ist charakteristisch und soll die Unentschlossenheit (*irrésolution*) darstellen; auch die beiden Halte Takte 8 und 10, namentlich der letzte, sind zu beachten. Im 2. Takt finden sich Quinten-Parallelen zwischen der 1. Flöte und dem Baß, die wohl auf Rechnung des Komponisten zu setzen sind.

Nr. 8 (Notenbeispiel Nr. 22).

Quinze secondes.

Continuation du morceau précédent, terminé par un coup d'archet dominant qui marque l'instant, où Pygmalion donne un coup de maillet sur son ciseau.

Il s'encourage et enfin présentant son ciseau, il en donne un coup: saisi d'effroi, il le laisse tomber, en poussant un grand cri.

Der musikalischen Angabe entspricht das Tonstück insofern nicht ganz genau, als es keine Fortsetzung des vorigen ist. Musikalisch-dramatisch hätte eine solche auch gar keinen Sinn gehabt. Der mutige Entschluß, der Meißelschlag und der Schrei Pygmalions sind ganz passend illustriert.

---

1) Vgl. auch das *d-moll-Andante* Rousseau's (Mittelsatz der Ouvertüre bei Coignet). Sollte hier eine Einwirkung Rameau's vorliegen, der in einem reizenden kleinen Klavierstück «*Les soupirs*» den gleichen Gegenstand schon im Jahre 1731 dargestellt hatte? (Vgl. *Pièces pour le clavecin par* J. Ph. Rameau, *Livre premier, publié par* A. Farrenc, *Paris* 1861 in «*Trésor du pianiste*»).

Nr. 9 (Notenbeispiel Nr. 23).

Dieses reizende kleine *Andante* (Instrumentation: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner) steht in der Partitur an einer Stelle eingeschaltet, für die der Wiener Druck keine Musik vorschreibt *(Il s'interrompt et considère de nouveau la statue)*[1]. Da nun bisher die Numerierung völlig übereinstimmend mit dem Wiener Druck sich verhielt und es auch in der Folge (von rückwärts gerechnet) weiter ist, so glaube ich, daß das Stück sowie einige folgende vom Kopisten irrtümlich einige Sätze zu früh in den Text eingesetzt ist: diese Ansicht wird bestätigt durch die Anweisung zu Nr. 9, der es entspricht:

Quelques secondes.

Une douce mélodie peint le sentiment d'une âme tendrement pénétrée.	*Trendement, après un moment de silence.*

Nr. 10 (Notenbeispiel Nr. 24)

Auch dieses Stück ist unrichtig eingefügt, wie die nächstfolgenden, wobei ich ohne besondere Erwähnung die Stücke gleich richtig einsetze. Die Wiener Anweisung lautet entsprechend:

Quelques secondes.

La musique devient plus expressive.	*Il se tait un moment et reprend avec plus d'attendrissement encore.*

Recht hübsch ist das Wechselspiel zwischen Violinen und Flöten im 5. Takt, sowie zwischen Violine und Oboe im 6. Takt. Auch die Hörner sind gut zur Füllung verwendet.

Nr. 11 (Notenbeispiel Nr. 25)

Une demi-minute.

Sans perdre le caractère précédent, elle prend une nuance de trouble et d'agitation.	*Il arrête sur la statue un regard languissant et expressif, puis retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente, entrecoupée et changée.*

Une nuance de trouble et d'agitation wird namentlich durch die Triolen-Bewegung im Anfang in dies Stück hineingetragen, ebenso wie die Wendung nach Moll nicht unwesentlich die Stimmung verändert.

Nr. 12 (Notenbeispiel Nr. 26)

Moins d'une minute.

Enfin, en conservant de l'analogie avec les trois morceaux qui précèdent, la musique exprime, tour à tour, l'ardeur du désir et l'abattement d'un cœur détrompé d'une illusion flatteuse.	*Longue pause dans un profond accablement.*

---

1) Daß Coignet hier Musik macht, ist irrelevant.

Ich finde dieses 16 Takte umfassende Stück, das die lange Pause ausfüllt, im Hinblick auf die zu charakterisierende Stimmung nicht sonderlich gelungen. Es folgt die Bemerkung *Ces quatre derniers morceaux de symphonie* (nämlich Nr. 9—12) *forment un tout.* Dies trifft bezüglich der Tonart zu. *C-Dur* herrscht vor, nur Nr. 11 steht in der Paralleltonart *a-moll.* Instrumentation: 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner und Streicher.

Nr. 13 (Notenbeispiel Nr. 27)

Quelques secondes.

La musique exprime, dans un petit nombre de mesures, ces mouvements divers; elle commence avec douceur, s'élève ensuite et se termine comme elle a commencé.

Il cherche à se calmer, il ne le peut: il s'approche de la statue, il s'en éloigne, et, les yeux fixés sur elle, il dit moins vivement, mais toujours avec passion.

Der musikalischen Vorschrift entspricht dies Stück nicht, da es nur eine Gefühlsnuance, die innere Unruhe, zum Ausdruck bringt. Als Unterlage der Pantomime aber eignet es sich durch seine scharfe Charakteristik trefflich. Instrumentation: 2 Ob., 2 Hörner und Streicher.

Nr. 14 (Notenbeispiel Nr. 28)

Quelques secondes.

La musique parle; elle présente, avec éclat, l'expression rapide et véhémente des mouvements les plus tumultueux.

Il se tait un moment, mais il conserve dans son action le feu du sentiment qu'il vient d'exprimer: il s'appuye un instant sur sa table, il se relève avec impétuosité.

Die Synkopen dieses Stücks kommen uns heute freilich als Ausdruck der stürmischsten Gefühle etwas dürftig vor.

Nr. 15 (Notenbeispiel Nr. 29)

Peu de secondes.

Continuation du morceau précédant.

Son agitation devient extrême.

In gewisser Hinsicht kann das Stück als Fortsetzung des vorigen gelten. Höchst charakteristisch sind die Halte.

Nr. 16 (Notenbeispiel Nr. 30)

Une demi-minute.

Après un instant de silence, on entend une musique douce et agréable qui s'élève par gradation.

Il revient à lui par dégrès, avec un mouvement d'assurance et de joie, s'asseoit et dit.

Das Stück zeichnet sich durch melodischen Reiz und hübsche Instrumentation aus (Wechsel von 1. und 2. Violine und Verwendung zweier Bratschen; 2 Flöten gehen mit den Violinen unisono).

Nr. 17 (Notenbeispiel Nr. 31)

17.
Un seul coup d'archet marque le premier mouvement de la statue
18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23.

24.
Coups d'archet isolés et de différents caractères qui désignent les moments, où la statue continue à se mouvoir.

17) (Il la voit s'animer, il se lève et se détourne avec effroi —) Text: Qu'ai-je vu! Dieux! 18) qu'ai-je cru voir! 19) le coloris des chairs, 20) un feu dans les yeux 21) des mouvements même, 22) mon délire est à son terme; 23) c'en est fait, ma raison m'abandonne ainsi que mon génie 24) ne la regrette point, Pygmalion, sa perte couvrira ton opprobre.

Dies sind die Angaben der Wiener Instruktion, woraus zu ersehen ist, daß hier einzelne, die Bewegung der Statue begleitende Akkordschläge zwischen die einzelnen Textabschnitte fallen sollten; in der Berliner Partitur jedoch hat Rousseau die praktische Ausführung musikalisch viel zusammenhängender gestaltet und die besondere Numerierung der einzelnen Abschnitte unterlassen. Die Stelle der in der Anweisung mit Nr. 17—24 bezeichneten Abschnitte vertritt in der Partitur das 17. Tonstück mit seinen vielen Halten. Auch hier sind es *coups isolés*, auch hier sind es genau 7 Abteilungen bis zu dem Augenblick, wo das *Adagio* eintritt — ein Beweis, daß der Grundgedanke geblieben ist.

Nr. 18 = Nr. 25 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 32)

Quelques secondes.

Ici commence la musique la plus douce pendant laquelle Galathée se dispose à quitter le piédestal.

D'un instant d'accablement, il passe à une vive indignation et se dit:

Die Musik (Instrumentation: 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher) malt das Herabsteigen Galathees. Auffallen mag die tänzelnde Bewegung der Musik. Aber wie die dramatische Gebärde sich aus der Tanzgebärde entwickelte, so entwickelte sich auch die dramatische Behandlung des Pygmalion-Stoffes aus der Ballet-Behandlung, und einen Nachklang der letzteren finden wir hier in den Tanzrhythmen der Galathee. Wurde diese Rolle doch selbst in Rousseau's lyrischer Scene noch von einer Tänzerin dargestellt.[1])

Als Nr. 19 folgt eine ausgeschriebene, notengetreue Wiederholung des vorigen Tonstückes zu folgender pantomimischer Ausgabe:

Il se retourne, il voit Galathée descendre les gradins, il tombe à genoux, lève les mains et les yeux au ciel.

---

1) Vgl. Arthur Chuquet, *Voyage de Halem,* Paris 1896 S. 196, wo von einer Aufführung des Rousseau'schen Pygmalion im Jahre 1790 berichtet wird: *M*lle Mosson, *première danseuse, descendit en dansant du piédestal.*

Nr. 20 = Nr. 26 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 33)

Quelques secondes.

Suite du morceau précédent.

Galathée quitte le piédestal, fait quelques pas incertains, se touche.

Ein lieblich tänzelndes, im Charakter dem vorigen ähnliches Tonstück.

Nr. 21 = Nr. 27 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 34)

La musique répète ces deux expressions.

Galathée: Moi ....
Pygmalion (transporté): Moi ! .... (27)

Über die Bedeutung dieser Vorschrift konnte man bei der Lektüre im unklaren sein. Um so überraschender ist die Lösung, die Rousseau giebt: Die Musik ruft entzückt zweimal: *c'est moi!* — ein höchst genialer Zug.

Nr. 22 = Nr. 28 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 35)

Quelques secondes.

La musique continue dans le même mode et accompagne les pas de Galathée.

Galathée fait quelques pas et touche un marbre.

Das entsprechende Tonstück fährt in eben jener tänzelnden Weise fort, die Bewegung der Galathee zu begleiten.

Nr. 23 = Nr. 29 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 36)

Moins d'une demi-minute.

La musique prend un caractère plus vif, et, coupée par quelques silences, exprime le désir timide, l'émotion de Galathée, l'ardeur, l'ivresse de Pygmalion et ne cesse tout à fait que dans l'instant où il porte sur son cœur la main de Galathée.

Elle s'éloigne de cet objet. Pygmalion dans des agitations, dans des transports qu'il a peine à contenir, suit tous ses mouvements, l'écoute, l'observe avec une attention qui lui permet à peine de respirer. Elle le voit, s'avance vers lui, l'arrête, le considère. Il se lève précipitamment, lui tend les bras et la regarde avec extase. Elle approche, elle hésite, elle pose une main sur lui. Il tressaille, prend cette main et la porte sur son cœur.

Wir sehen die Vorschrift, das Stück solle mehrere Generalpausen haben, getreulich befolgt. Dagegen scheint der Ausdruck mehr auf die Bewegungen Galathees gelegt, da die Melodieführung immer noch etwas tänzelnd ist. Die Überschwänglichkeit Pygmalions findet sich nicht ausgedrückt. Dies wäre auch innerhalb des engen Rahmens eines so kleinen Tonstückes bei homophoner Behandlung etwas zu viel verlangt.

Überblicken wir noch einmal die Partitur als Ganzes in ihrem Verhältnis zur Wiener Publikation, so finden wir, daß sie sich im allgemeinen außerordentlich getreu den Vorschriften anschließt, ja, daß einige Stücke, um hier nur noch einmal an Nr. 2, Nr. 4, Nr. 7, Nr. 21 und Nr. 23

zu erinnern, sogar durch die Feinheit überraschen, mit der sie die minutiösen Vorschriften in Musik umsetzen. An anderen Stellen dagegen ist der musikalische Ausdruck modificiert, aber in einer Weise, die immer aus Verständnis für die praktische Ausführbarkeit, manchmal aber auch aus der Unmöglichkeit, das, was die Vorschriften in poetisch-zügellosem Schwung verlangen, mit den geringen zu Gebote stehenden Mitteln auszudrücken, entspringt. Unseren modernen Maßstab für Ausdrucksfähigkeit der Musik dürfen wir freilich nicht anlegen. Im übrigen aber sind mit ganz geringen Ausnahmen die Stücke frisch und lebendig aus der Situation heraus erfunden und überragen an feinerer Ausführung fast durchweg die Coignet'sche Partitur. Da wo jene Gutes bot, bietet sie meist, wenn nicht Besseres, so doch eine neue Auffassung der Situation, die jener der älteren um nichts nachsteht. Daß die Musik der Berliner Partitur jemals aufgeführt wurde, erscheint mir zweifelhaft; Zeugnisse dafür haben wir nicht, und die ganze Angelegenheit ist ja, wie schon dargelegt wurde, eine höchst problematische. Das Berliner Exemplar hat jedenfalls nur zu des Königs Privatgebrauch gedient, wie auch der kostbare Einband beweist. Ein Musiker, der daraus zu dirigieren gehabt hätte, würde wohl zunächst die vielen Kopistenfehler korrigiert haben.

Schlufsbetrachtung.

Es muß hier nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß Rousseau nicht der Erfinder des »Melodramas« im modernen Sinne des Wortes ist, daß jenes, wie ich bereits darlegte, Rousseau's Absicht gänzlich widerspricht und auch nur aus einem direkten Mißverständnis derselben hervorgehen konnte. Was Rousseau erstrebte, war zunächst eine Verbesserung des obligaten Recitativs der französischen Oper, und dieses Recitativ sollte mit Hilfe eindrucksvoller Gebärden-Sprache einer Ausdrucksfähigkeit zugeführt werden, wie sie seine Vorgänger Lulli und Rameau nicht erreicht hatten. Sagt er selbst doch in jener Kritik des Lulli'schen Armida-Monologes, die schon öfter citiert wurde:

«Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci .... En un mot, le vrai récitatif français, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lulli et de ses successeurs.»

Rousseau wollte nun zeigen, wie man vom einfachen Secco-Recitativ, übergehend zu dem von gehaltenen Akkorden begleiteten, im Momente höchster Leidenschaft das obligate Recitativ, unterstützt von lebensvoller Gebärdensprache, anwenden könne. Da aber trat ihm jenes sonderbare Vorurteil, die französische Sprache eigne sich nicht zum Gesang, in den Weg. Und so geriet er auf den merkwürdigen Einfall, Wort und aus-

drucksvolle Instrumentalmusik sich folgen zu lassen.[1] Wie er dieses Problem zu lösen suchte, haben wir an der Berliner Partitur im Vergleich mit den Wiener Anweisungen deutlich genug gesehen. Er selbst aber mußte sich zugestehen, daß dieser Versuch die größten ästhetischen Bedenken in sich berge: den unangenehmen Kontrast zwischen dem nüchternen Wortlaut und dem Idealklang des Orchesters bemerkte er selbst schon. Eine eigentümliche Fügung des Schicksals hat es gewollt, daß diese Gedanken gerade in den *Observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck* stehen, in jenen Bemerkungen, die Rousseau im Winter 1774|75 auf Gluck's Bitte niederschrieb, die aber erst nach Rousseau's Tode zur Veröffentlichung gelangten. In Gluck war ja mittlerweile der Mann erstanden, der, indem er Rousseau's Vorurteil von der Unverwendbarkeit der französischen Sprache zu nichte machte, des großen Genfers Theorien über die dramatische Musik und gerade über das *Récitatif obligé* herrlich verwirklichte.[2] So ging jener Gedanke, der schon den Pygmalion geboren, in des großen deutschen Dramatikers Werken fruchtbringend auf, und fortzeugend in den Tondramen seiner Nachfolger wurde er mit grundlegend für die Verwirklichung des höchsten Ausdrucks

---

1) Daß Rousseau originell verfuhr und an kein Vorbild sich anlehnen konnte, gehe schon aus der Eigenart seines Gedankenganges hervor. Ob Rousseau an die griechische Tragödie dachte, von der er Positives in musikalischer Beziehung herzlich wenig wußte, ist trotz der von den Zeitgenossen öfter in der Pygmalion-Angelegenheit verwendeten Anspielungen doch sehr zweifelhaft, nach den Stellen, in denen er selbst sich über griechische Sprache ausläßt, aber sogar unwahrscheinlich (vgl. *Oeuvres* I, 396, VI, 220, 224, 239, VII, 158, 180, 203f, 257). Wenn man die Frage aufwirft, ob Rousseau sonstige Vorgänger in dieser Beziehung hatte, so könnte man an die Musik denken, die sich Racine zu *Esther* (1689) und bald darauf zu *Athalie* von Jean-Baptiste Moreau schreiben ließ auf Wunsch der Madame de Maintenon: *Elle demanda à Racine s'il ne pouvait pas faire sur quelque sujet de piété et du monde une espèce de poème, où le chant fut mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive* (*Nouvelle Biographie Générale.* Paris 1861 XXXV, S. 476ff.). In dieser Musik, die in einem trefflichen Neudruck vorliegt (*Oeuvres de Racine, par Paul Mesnard*, Paris bei Hachette, 1878, Anhangband) sind jedoch nur Chöre, Recitative und Vorspiele enthalten, und ein charakteristischer Wechsel von Instrumentalmusik und gesprochenem Wort findet nicht statt. Einzig im Anfang der *Esther* findet sich ein Fall, in dem eine gewisse Analogie zum *Pygmalion* gefunden werden könnte. Es wird hier zunächst ein *Prélude pour la Piété qui descend du ciel* gespielt, worauf *La Piété* als Prologus spricht, aber ohne von der Musik unterbrochen zu werden; dann setzt erst die eigentliche Ouvertüre (in Pavanen-Form) ein. Doch dieser Versuch, der ganz ohne besondere Absicht gemacht wurde und auch bei der geringen Wirkung, die *Esther* außerhalb des Instituts Saint-Cyr erzielte, ohne jegliche Bedeutung für die Zukunft blieb, kann kaum als irgendwie auf Rousseau einflußvoll betrachtet werden.

2) Vgl. Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863, I. S. 305f., II S. 127f. Gluck selbst gesteht in der Entgegnung auf den reklamesüchtigen Brief seines Textdichters du Rollet, wie hoch er Rousseau schätze, im Februarheft des *Mercure de France* 1773.

musikalisch-dramatischer Kunst, wie ihn uns Richard Wagner gelehrt hat. Daß jedoch im »Pygmalion«, wo sich zum ersten Male die dramatische Gebärde vom Tanzrhythmus loszulösen suchte, ein Gedanke Realität gewonnen hatte, der für die Zukunft der dramatisch-musikalischen Kunst von höchster Bedeutung werden sollte, davon dämmerte eine Ahnung nur in den Köpfen weniger Zeitgenossen auf. Zwar schrieb de la Croix[1]) nach Rousseau's Tode, Pygmalion werde vielleicht den dramatischen Dichtern eine neue Bahn eröffnen. Allein dieser Ausdruck ist zu allgemein und unbestimmt, als daß ihm größere Bedeutung beigemessen werden könnte. Das einzige Zeugnis dafür, daß ein Zeitgenosse die That Rousseau's in dessen eigenstem Sinn erfaßte, fand ich in dem von mir bereits citierten *Traité du mélodrame.*[2]) In diesem trefflichen und höchst interessanten Buche, das offenbar unter dem Einfluß Rousseau'scher Gedanken steht, aber eine Fülle neuer Anregungen bringt und eine Spezialuntersuchung in seinem Verhältnis zu Gluck's und namentlich Richard Wagner's Kunstanschauungen sehr verlohnte[3]), finden sich folgende Sätze vor Gluck's Auftreten in Paris geschrieben:

«*En vain prononçons-nous ce grand mot: opéra français; la chose même n'existe point et ne peut exister qu'après une refonte entière des poèmes et de la musique ..... Si les directeurs cherchaient les moyens de lier les danses à l'action, d'employer surtout une meilleure musique, de l'appliquer aux grands ressorts de la tragédie, ils verraient leur spectacle fleurir et fleurir à moins de frais. La nation viendrait de toutes parts y prendre des leçons de vertu et de courage et sur la supériorité qu'acquérrait ce théâtre sur tous les autres, on pourrait calculer le dégré de force qui résulte de l'union de tous les arts. Car, je le répète, c'est de cette union seule qu'on doit attendre un pareil prodige. Combien un discours en vers ne fait-il plus d'effet qu'un discours en prose? Combien cet effet sera-t-il plus grand si ce discours en vers reçoit l'augmentation de la musique? Que sera-ce enfin si ce même discours déjà si puissant reçoit encore l'augmentation de la danse et du geste?*[4]) .... *Si l'on me demandait, comment on pourrait amener la réforme de l'opéra, je proposerais: de commencer par la scène lyrique qu'un beau génie essaya l'année dernière sur un théâtre de province (Pygmalion de M. Rousseau joué à Lyon avec un grand succès). On aurait beau disputer et critiquer: ce simple morceau s'il était bien exécuté deviendrait, j'en suis sûr, l'époque d'une grande révolution du théâtre.*»

Und ebenso siegesgewiß wie diese Worte klingt der Schluß des Buches aus:

«*Je n'oublie point que c'est aux musiciens surtout que j'ai destiné cet ouvrage.*

1) *Eloge de J-J. Rousseau.* Par M. D. L. C. Avocat, Amsterdam 1778, S. 34.

2) Paris 1772; das Exemplar der Berliner Bibliothek stellt Delisle de Sales als Verfasser fest.

3) Es ist ihm bis jetzt meines Wissens noch von niemandem Beachtung in dieser Hinsicht geschenkt worden, überhaupt scheint es modernen Autoren ganz unbekannt zu sein.

4) Der Autor geht nun noch auf die Vereinigung von malerischen Beleuchtungswirkungen mit dem Bühnenbild ganz im modernen Sinne näher ein.

S'ils jugent ces réflexions utiles et qu'ils en fassent leur profit, j'ose leur promettre la gloire la plus grande au bout de la carrière la plus vaste.»

Ahnte der Franzose, daß sein kühner Traum vom Gesamtkunstwerk sich nach einem Säkulum erfüllen sollte? Genau 100 Jahre später, im Jahre 1872 legte Richard Wagner den Grundstein zum Festspielhaus in Bayreuth.[1])

Aber mit solchem Scharfblick erkannten nur wenige die Bedeutung des von Rousseau im »Pygmalion« zum ersten Male verwirklichten Princips. Die Mehrzahl der Zeitgenossen richtete ihr Augenmerk an ihm auf zwei eigentlich nebensächliche Faktoren: die monodramatische Behandlung und die eigentümliche, noch nicht dagewesene Verbindung von Deklamation und Instrumentalmusik. Und hierauf bezieht sich die Äußerung Goethe's, das kleine Werk Pygmalion sei »merkwürdig epochemachend« gewesen. In der That, das Wort »epochemachend« sagt nicht zu wenig: die monodramatisch-melodramatische Epoche des ausgehenden 18. Jahrhunderts fand ihren äußeren Anlaß in Rousseau's »Pygmalion« Und jene Epoche, gleich interessant in litterarischer, musikalischer und bühnengeschichtlicher Hinsicht, in ihrem Entwicklungsgange zu behandeln, wird die Aufgabe des sich an diese Studie anschließenden Werkes sein, zu dem meine Vorarbeiten bereits abgeschlossen sind.

Nur soviel sei schon vorweg genommen, daß jene Epoche keineswegs, wie es unserer Zeit erscheinen möchte, eine unfruchtbare, des Zusammenhangs mit unserer lebensvollen Kunst bare gewesen ist. Freilich, das melodramatische Monodrama ist nach der Zeit seiner höchsten Blüte, zu der es ein Benda erhoben, vom Gipfelpunkte seiner Macht herabgesunken und fast der Vergessenheit anheimgefallen, allein das Echte blieb der Nachwelt unverloren. Unsere moderne musikalisch-dramatische Kunst, die wir schon von einem Grundgedanken des »Pygmalion« befruchtet sahen, verdankt jener anderen durch den »Pygmalion« angeregten Bewegung an technischen Errungenschaften nicht wenig. Das, was man wohl als das pittoreske Element in der Musik bezeichnen könnte, wurde, obwohl schon

---

1) Man lese einmal den merkwürdigen Vorschlag des italienischen Dichters Gabriele d' Annunzio (*J Romanzi del Melagrano. Il Fuoco*, Milano 1900 S. 280f., 286ff) nach, der den freilich etwas nebelhaften Vorschlag zu einem neuen Gesamtkunstwerk (!) gerade im Anschluß an Wagner macht und dabei, ohne eine Ahnung davon zu haben, auf das bereits im *Pygmalion* Rousseau's Verwirklichte verfällt. Z. B.:

«Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come della verità stessa del celato essere che opera in loro. E il loro linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria, toccherà l'estremo limite della potenza verbale, poichè sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall' orchestra alla fine dell' episodio tragico.»

in Ansätzen reichlich vorhanden,[1]) gerade durch die Technik, wie sie Benda in gewissem Anschluß an Rousseau, aber auch wiederum im Gegensatz zu seinem Vorgänger heranbildete und wie sie seine Nachfolger als dramatisches Ausdrucksmittel weiter entwickelten, gar mächtig gefördert. Hier studierte Mozart eifrig, wie er selbst bekennt, hier gewann Zumsteeg, der von größtem Einfluß auf Schubert werden sollte, neue Ausdrucksmittel für seine Lieder und Balladen. Haydn verschmäht es nicht, in seinen Oratorien der schildernden Musik zu huldigen, und Beethoven's Gewitter in der Pastoralsymphonie, obwohl es sich von den Übertreibungen der *dii minorum gentium* zurückhielt, zeigt deutlich den Einfluß der gerade durch das Monodram-Wesen und -Unwesen zum höchsten Raffinement gesteigerten Gewitter-Malerei.

Und so ließen sich noch tausend Kanäle aufzeigen, durch die die neuerworbenen Ausdrucksmittel in unsere klassische Kunst einmündeten, bis dann durch die Romantik das bereits technisch Gewonnene gesteigert und neuen Gefühls-Sphären zugeführt wurde. Durch Rich. Wagner's Kunst, in die gleichsam als in einen Brennpunkt alle Strahlen sich sammelten und zu gemeinsamer Wirkung gelangten, fand dann auch diese zweite von Rousseau's Pygmalion inaugurierte Bewegung in der musikalisch-dramatischen Kunst ihren vorläufigen Abschluß.

Anhang I.

Exkurs Nr. I. (Vgl. S. 14, Anm. 5.)

Hier sowohl als einige Sätze später (*le véritable mélodrame*), verwendet Rousseau das Wort *mélodrame*, das sich in seinem *Dictionnaire* nicht findet. Daß er das Wort im allgemeinsten etymologischen Sinne (die klassische griechische Sprache kennt es übrigens nicht) als aus μέλος und δρᾶμα zusammengesetzt gleich Tondrama nimmt, ist ganz klar. Allein hier wird das Wort Melodrama zum ersten Male im Zusammenhange mit dem Werke »Pygmalion« gebraucht, das nicht auf einer Vereinigung von Wort und Ton im Gesang, sondern auf einer Nebeneinanderstellung beider Künste basierend, das der französischen Sprache nach des Autors Ansicht einzig angemessene Tondrama (Melodram) begründen sollte. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich in dieser aus den *Observations* citierten Stelle den Anlaß zu dem Entstehen der neuen dem Worte »Melodrama« bis dahin fremden Bedeutung, die in der Folge dann seine einzige wurde, sehe. Bis zu Rousseau's »Pygmalion« nämlich hatte der genannte Terminus die allgemeine Bedeutung: Verbindung von Drama und Musik; die einzig

1) Vgl. Tappert, Neue Zeitschrift für Musik, 64. Band 1868 Nr. 40 ff. und Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894: Aufsatz über die Ballade. Von zeitgenössischen Schriften sind zu beachten für die ästhetische Seite: Avison's *Versuch über den musikal. Ausdruck*, Leipzig 1775; [Chabanon] über die Musik und deren Wirkungen übersetzt von Joh. Ad. Hiller, Leipzig 1781, sowie in J. J. Engel's Schriften, Berlin 1802 IV, S. 297 ff. der Aufsatz »Über die musikalische Malerei« (geschrieben 1780).

bekannte Verbindung aber bildete jenes Gesangsdrama, mit dem man irrtümlicherweise die Tragödie der Griechen wieder erneuert zu haben meinte. Erst als das Gesangsvirtuosentum in den Vordergrund, die Idee des Dramas aber im »Gesangsdrama« (*dramma per musica* = *melodramma*) immer mehr zurück trat, mußte auch das Wort Melodrama zu Gunsten der Bezeichnung »Oper« (ursprünglicher Sinn = *opus*, ital. *opera in musica*, eigentlich ganz allgemein Musikwerk) immer mehr zurücktreten und erhielt wieder seinen ursprünglichen allgemeinen Sinn: Verbindung von Musik und Drama. Als nun Rousseau im »Pygmalion« eine neue Art der Verbindung von Musik und Drama als möglich darstellte, geschah es, daß man den »Pygmalion« und seine Nachfolger, um einen Gattungsnamen verlegen, mit dem freigewordenen Wort Melodrama belegte. Allein der Gebrauch des Wortes in diesem neuen Sinn wurde erst ganz allmählich allgemein und läßt sich als ausnahmslos feststehend erst ums Jahr 1800 nachweisen. Vorher griff man namentlich in Deutschland zu den verschiedensten, leider aber immer wieder auch gleichzeitig anderwärts für Gesangsdramen gebrauchten Benennungen, über die bei Gelegenheit des deutschen »accompagnierten Dramas« (ich ziehe diesen Ausdruck als den besten, weil eindeutigen, allen übrigen vor) noch ausführlich geredet werden soll. Ich möchte hierbei nur erwähnen, daß man am häufigsten die Benennung Mono- oder Duodrama (je nach der Anzahl der Personen, doch giebt es auch hier Schwankungen) vorfindet. Während aber Rousseau's »Pygmalion« nur ein Nacheinander von Wort und Instrumentalmusik aufwies, hatte Benda, wie ich im einzelnen noch auszuführen habe, allmählich den gleichzeitigen Gebrauch von Wort und Instrumentalmusik eingeführt. Auf diesem Wege waren seine Nachahmer weiter fortgeschritten bis zum Verfall der Gattung, der sich infolge von allerlei Wiederbelebungs-Versuchen etwa von 1780 bis 1800 hinzieht. Daß *Ariadne* und *Medea* trotzdem noch lange nach jenem Datum auf den deutschen Bühnen heimisch blieben, zeugt nur für die Güte eben dieser beiden Werke.

Im Laufe dieser Zeit hatte man nun, da das früher ungewohnte Zusammenklingen von Sprechton und Instrumentalmusik den ohrenfälligsten Bestandteil bildete, das Wort Melodrama immer mehr nur auf diese Wesens-Eigentümlichkeit der »poetischen Ungeheuerchen«, wie sie Tieck witzig und treffend nennt, bezogen, sodaß, als man dieses sprechinstrumentale (*sit venia verbo*!) Element in die Oper (z. B. *Fidelio*) und das Schauspiel (z. B. *Egmont*) als Episode übernahm, das Wort Melodram für diese Partien des Ganzen mitherüber genommen wurde.

Ja, als man anfing, nichtdramatische Poesie (Episches, Lyrisches; zuerst Teile des *Messias* von Klopstock und Oden desselben Dichters) derart zu behandeln, erhielt sich der Ausdruck widersinniger Weise auch hierfür, sodaß man heute definieren kann: »Unter Melodrama verstehen wir jene zur Erreichung eines künstlerischen Zweckes vollbrachte (also nicht bloß zufällig eingetretene) Verbindung von reiner Instrumentalmusik mit dramatischer, epischer oder lyrischer Poesie, bei der nicht wie im Gesange beide Künste zu einem organischen Ganzen verschmelzen, sondern wobei die Musik gleichzeitig mit dem gesprochenen Wort ertönt und auch gelegentlich die Pausen der Deklamation ausfüllt«.

In Italien hat das Wort *melodramma* bis auf den heutigen Tag die Bedeutung »Gesangsdrama« erhalten, wenngleich es gelegentlich auch einmal, da ein besonderer Terminus für unser Melodrama nicht existiert, zur Bezeichnung desselben verwendet werden kann. Allein selbst bedeutende italienische Musikgelehrte kennen diese Gattung nicht, wie ich aus persönlicher Erfahrung berichten kann. Hat man doch im sangefrohen Italien seit der Zeit, da Benda's Ruhm über ganz Europa erstrahlte, sich nicht mehr damit zu befassen gehabt. Merkwürdig bleibt im Hinblick darauf immerhin die Thatsache, daß Pietro Lichtenthal (*Dizionario della Musica*, Milano 1836, II S. 28)

als einzige Bedeutung des Worts «*specie di breve spettacolo, in cui la declamazione semplice viene accompagnata da musica strumentale*» angiebt, womit natürlich nur die Benda'schen accompagnierten Dramen und deren Nachahmungen gemeint sind. Pietro Gianelli (*Dizionario della Musica*, Venezia 1830) verzeichnet dagegen das Wort gar nicht.

Für den französischen Sprachgebrauch ist Folgendes wichtig: Im Jahre 1772 erschien in Paris ein «*Traité du mélodrame ou réflexion sur la musique dramatique*» (anonym; im Exemplar der Berliner Bibliothek ist vom früheren Besitzer handschriftlich als Verfasser Delisle de Sales genannt). Schon der Titel beweist, in welch allgemeinem Sinne das Wort gefaßt ist. Seite 372 aber heißt es schon ganz im Sinne Rousseau's: *Si l'on me demandait, comment on pourrait amener la réforme de notre opéra, je proposerais de commencer par la scène lyrique »Pygmalion«*. Diese Stelle, hier nur auszugsweise von mir citiert, werde ich noch ausführlicher zu besprechen haben. Chronologisch folgt nun dieser Äußerung der oben citierte Abschnitt bei Rousseau, der meiner Ansicht nach die Umdeutung des Wortes *mélodrame* im Sinne der durch den Pygmalion erstmalig versuchten Kunstgattung herbeigeführt hat. Daß dieser Sprachgebrauch dann in Frankreich schon sehr bald allgemein üblich sein mußte, zeigt sich bei Gelegenheit der Pariser Aufführung der *Ariadne auf Naxos* von Benda (20. Juli 1781). Das Werk wurde vom Übersetzer (Dubois) als Melodrama bezeichnet (siehe *Mercure de France, 28 juillet 1781*, S. 178), obwohl der deutsche Titel »ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen« lautete (Benda's autographe Partitur, Kgl. Bibliothek in Berlin) und die Bezeichnung Melodrama für die *Ariadne* und ihre Nachfolgerinnen in Deutschland damals eigentlich noch der ungewöhnlichste war. Grimm, der über die Aufführung berichtete, (*Corr. litt.* XII, S. 534) gebraucht das Wort *mélodrame* als etwas ganz Selbstverständliches im neuen Sinne: «*C'est le vendredi qu'on a représenté . . . le mélodrame d'Arianne abandonnée . . . Le poème dont le «Pygmalion» de J.-J. Rousseau parait avoir été le modèle est imité de l'allemand . . . Le traducteur . . . a mis à la tête de sa traduction une espèce de poétique du mélodrame, où il entreprend de prouver tout uniquement que le mélodrame est le premier comme plus difficile de tous les genres*». Leider war mir kein Exemplar dieses Textbuches zugänglich. Chourou et Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1810—1811, Artikel *Rousseau*) nennen bereits den »Pygmalion« selber *mélodrame*.
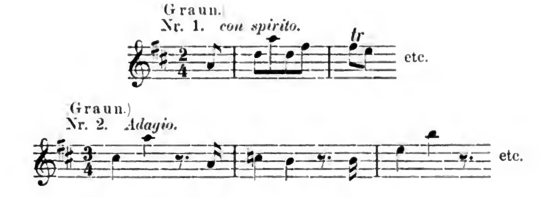
Exkurs Nr. II. (Vgl. S. 15, Anm. 2.)

Hiermit sind Rousseau's Intentionen so deutlich ausgesprochen, daß sie eigentlich keines Kommentares bedürfen. Was Jansen S. 311 f. darüber schreibt, ist doch völlig nichtssagend; als geradezu unsinnig zu bezeichnen ist jedoch der Abschnitt S. 312 »Wenn nun die gesprochene Rede — ergänzend begleitet«. Nur eines muß unbedingt erwähnt werden. Man liebt es, namentlich in Kompendien, Rousseau als den Erfinder des Melodramas hinzustellen. Das ist jedoch grundfalsch, denn der Begriff des Melodramas im modernen Sinne des Wortes, in dem das gleichzeitige Erklingen von Wort und Ton, wie es Benda einführte, zum allermindesten aber der häufige Wechsel von Deklamation und Instrumentalmusik, ebenfalls nach Benda's Manier, unbedingt enthalten ist, widerstrebte dem fein empfindenden Rousseau gänzlich. Schon das Nacheinander von Wort und Ton in dem Maße, wie er es im »Pygmalion« einführte (und diese Verwendung weicht von der späteren durch Benda begründeten erheblich zu ihrem Vorteil ab), findet er begreiflicher Weise *désagréable*; es ist ihm nur ein Notbehelf für die französische Sprache, der niemals für wahren (d. i. italienischen) Gesang zu entschädigen vermag. Rousseau gab allerdings den ersten
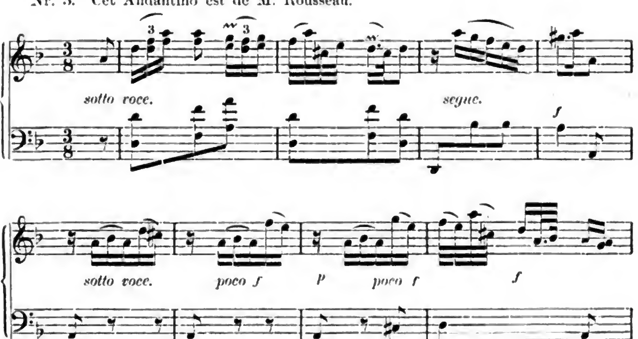
Anstoß zur Bewegung, (inwieweit Benda von ihm beeinflußt wurde, kann an dieser Stelle noch nicht ausführlich erörtert werden) war sich aber zugleich der Mangelhaftigkeit und aesthetischen Minderwertigkeit der Neuerung bewußt. Wie weit entfernt er war von der aesthetischen Verirrung der deutschen Komponisten bis auf unsere Tage, die das gleichzeitige Erklingen von Sprechton und Instrumentalmusik immer mehr in Schwung brachten, will ich durch zwei Äußerungen belegen. *Dictionnaire*, Artikel *Opéra* (VII, S. 203): *Les sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni harmoniques sont inappréciables et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux . . . . . des instruments, au moins dans nos langues trop éloignées du caractère musical.* Und noch deutlicher (VI, 225): *Si la musique n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisait accompagner un orateur par des instruments.* Ich glaube, daß Rousseau hier an Cicero's Bericht (*de oratore* III, 60, 225) dachte, wonach sich G. Gracchus bei seinen Reden von einem Flötenbläser unterstützen ließ.
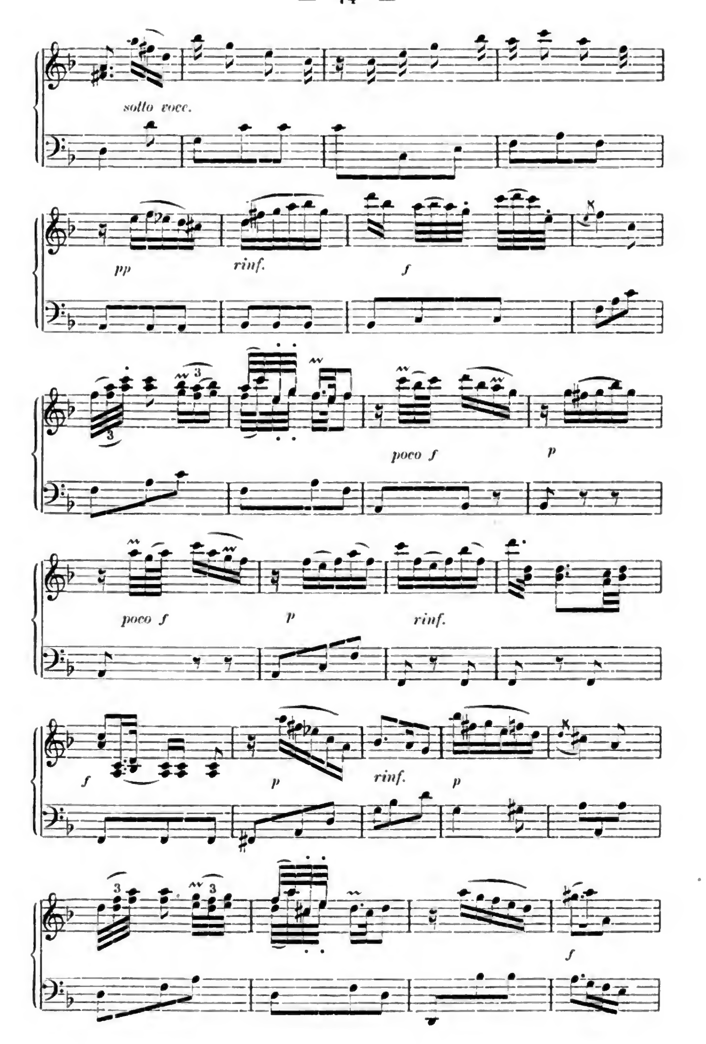
Anhang II.
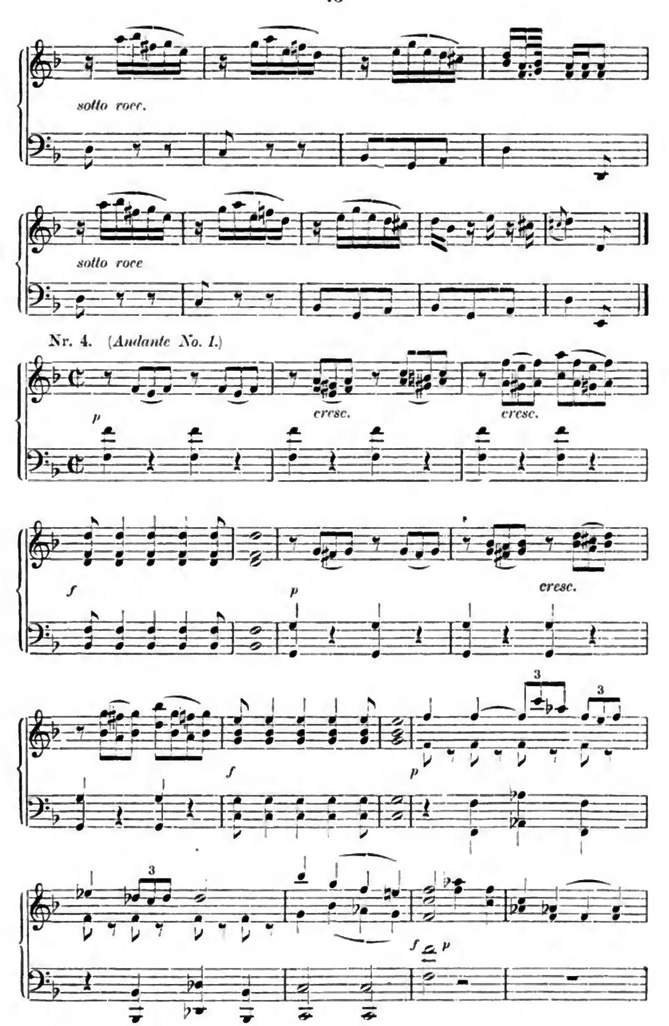
Notenbeispiele.
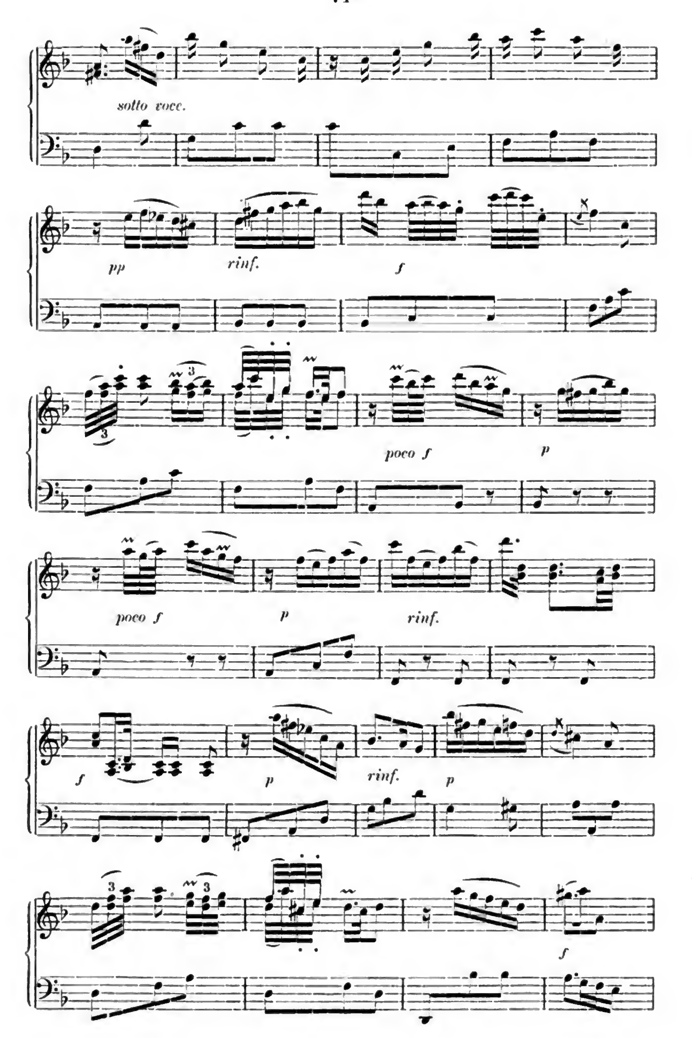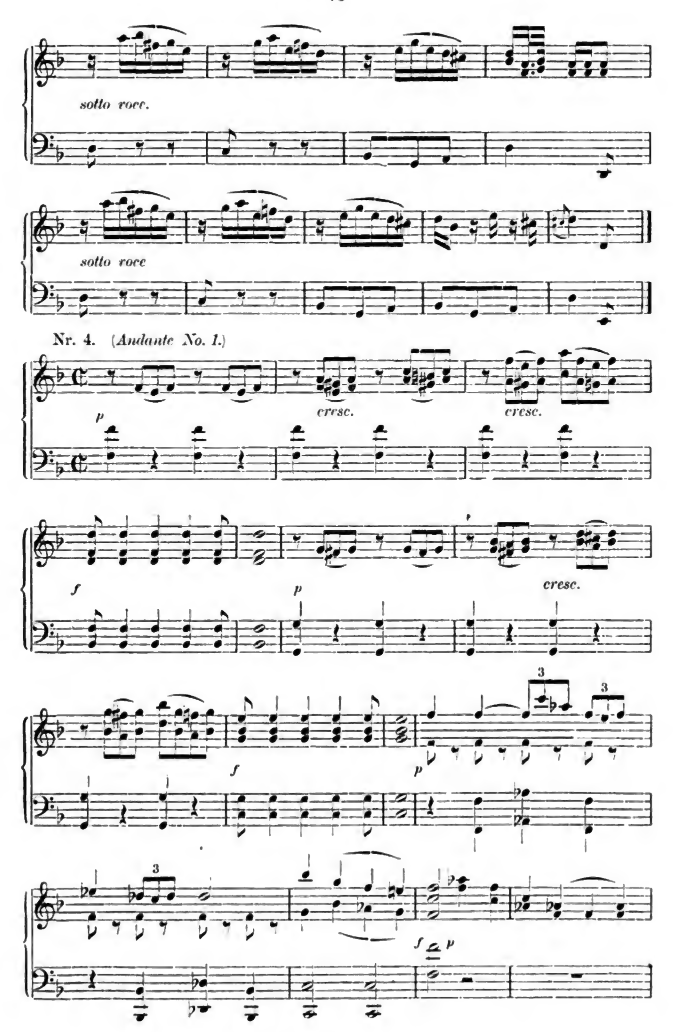


Nr. 3. Cet Andantino est de M. Rousseau.
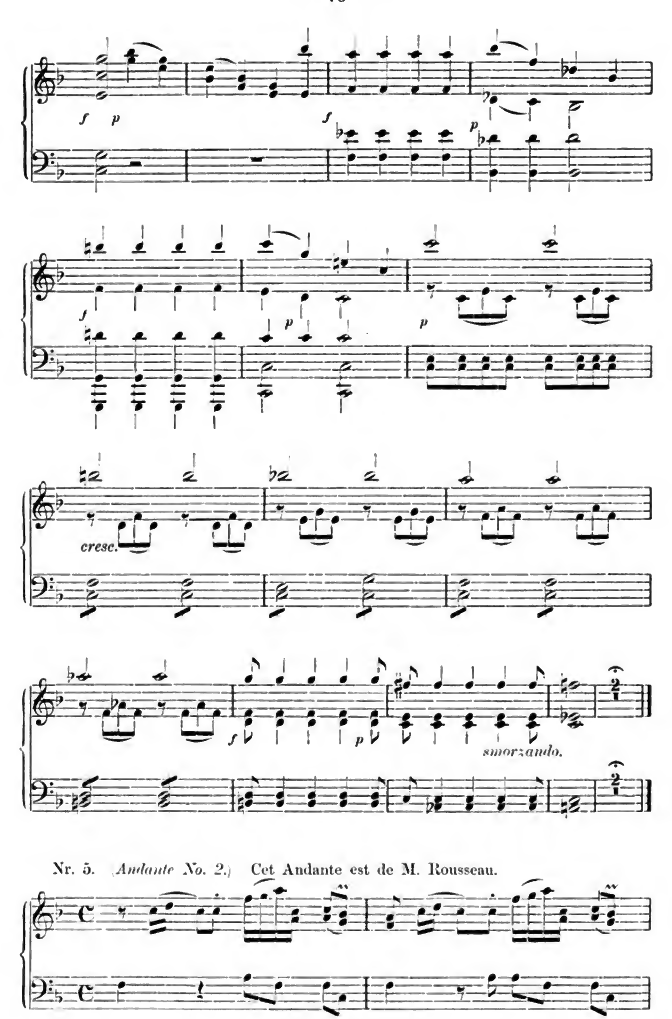



sotto voce.
pp
rinf.
f
poco f
p
poco f
p
rinf.
f
p
rinf.
p
f


sotto voce.
sotto voce
Nr. 4. (Andante No. 1.)
p
cresc.
cresc.
f
p
cresc.
f
p
f
p
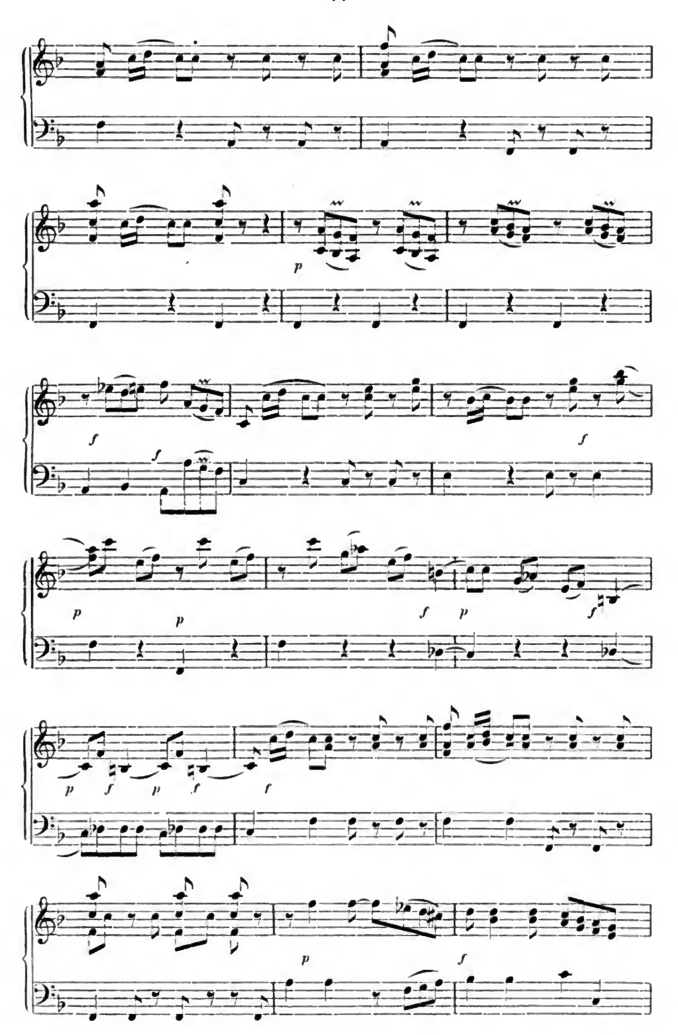

sotto voce.
pp
rinf.
f
poco f
p
poco f
p
rinf.
f
p
rinf.
p
f
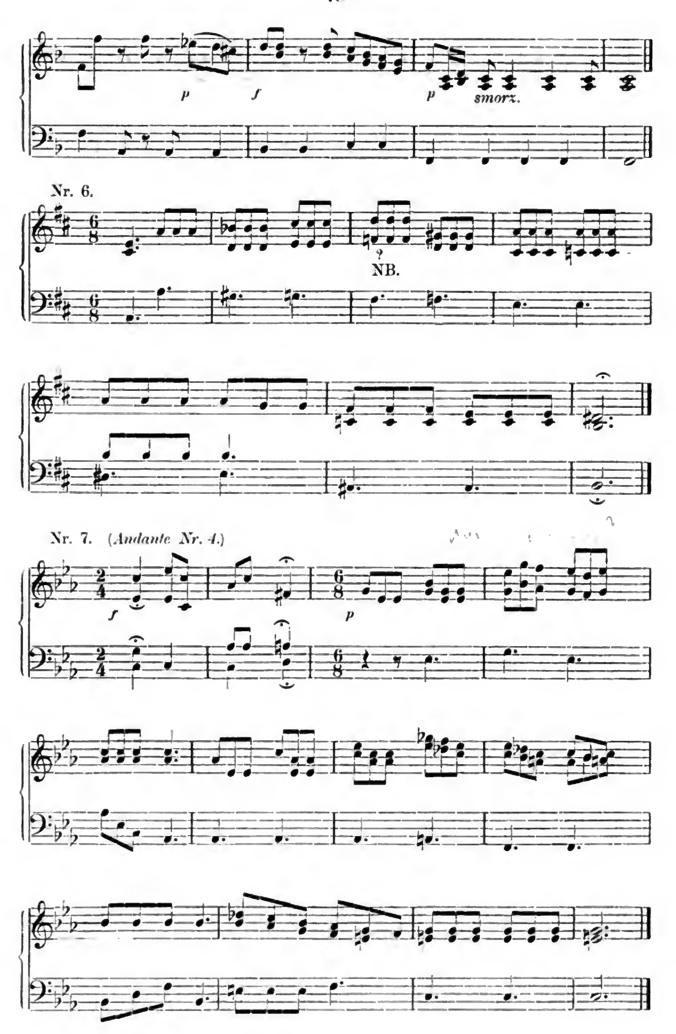


sotto voce.
sotto voce
Nr. 4. (Andante No. 1.)
p
cresc.
cresc.
f
p
cresc.
f
p
3
3
3
f
p
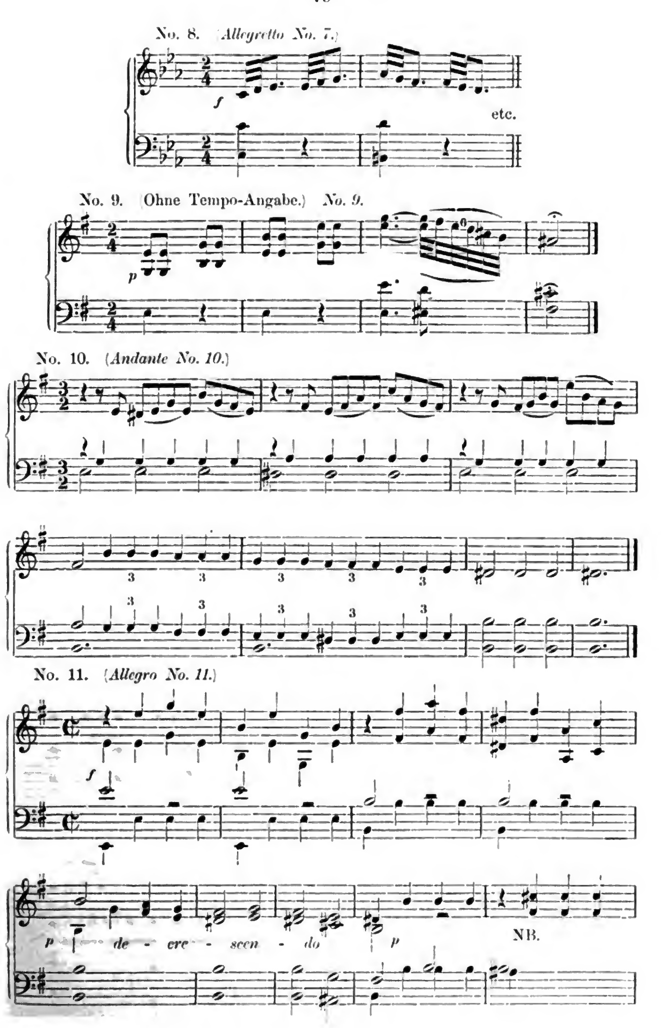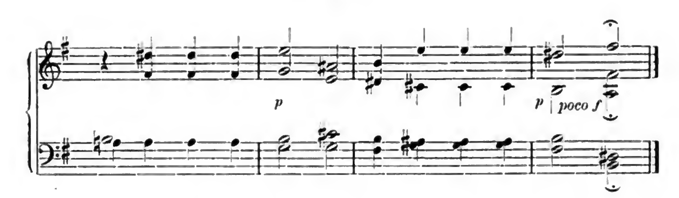


Nr. 5. (*Andante No. 2.*) Cet Andante est de M. Rousseau.
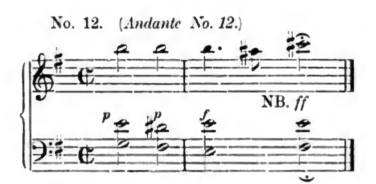


p
f
f
f
p
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f


p
f
p
smorz.
Nr. 6.
NB.
Nr. 7. (Andante Nr. 4.)
f
p


No. 8. (Allegretto No. 7.)
f
etc.
No. 9. (Ohne Tempo-Angabe.) No. 9.
p
No. 10. (Andante No. 10.)
No. 11. (Allegro No. 11.)
f
p de - cre - scen - do
p
NB.
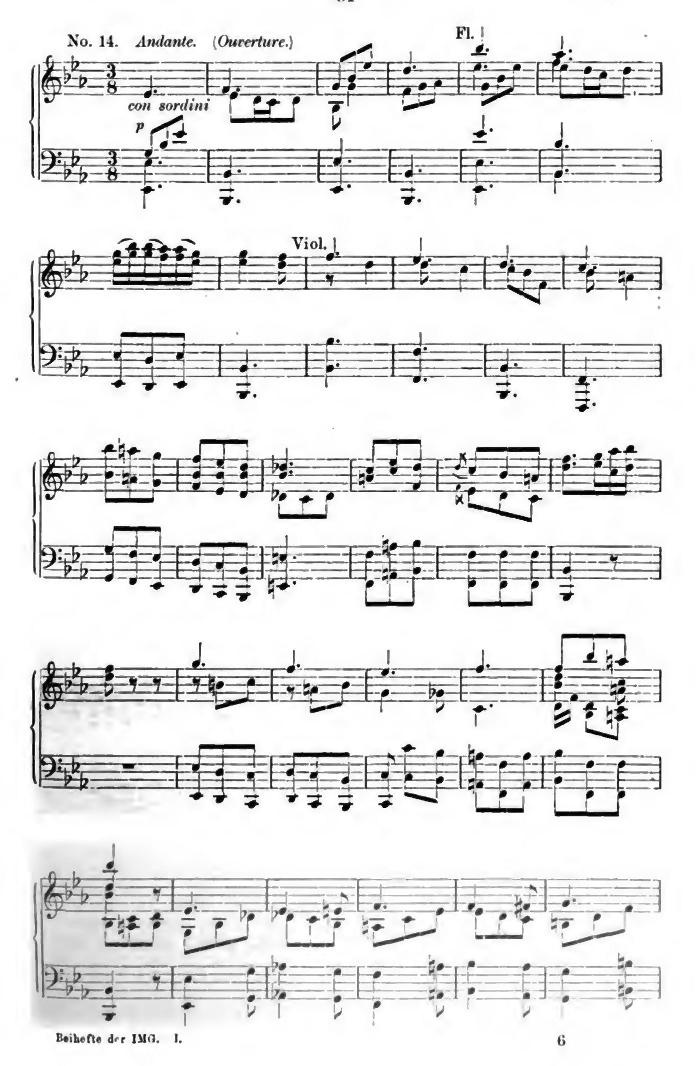


No. 12. (*Andante No. 12.*)
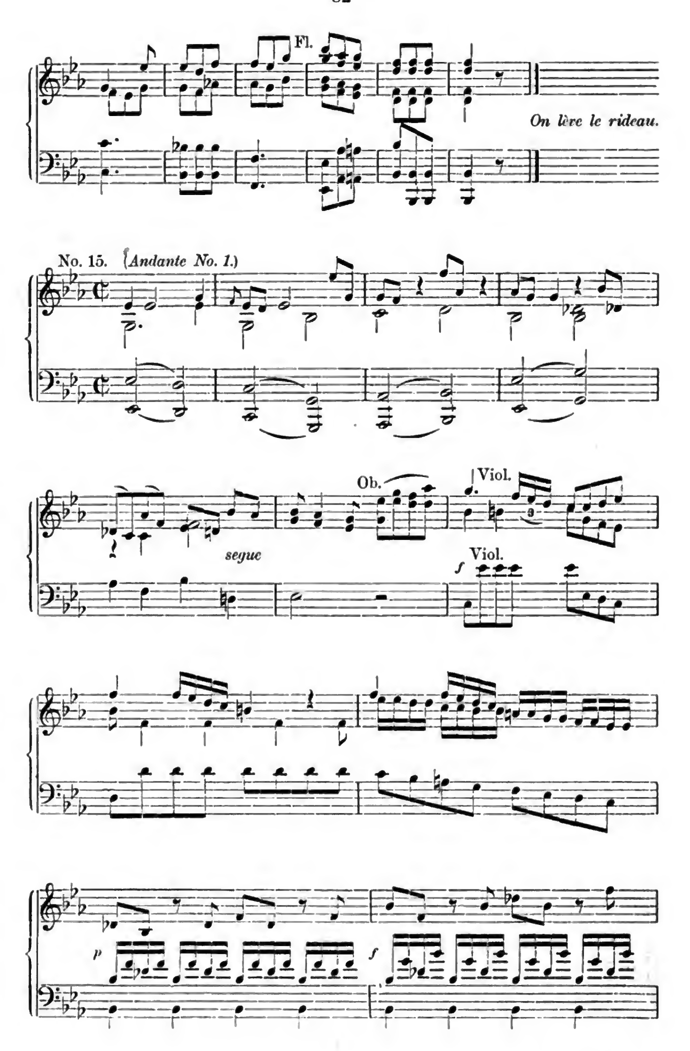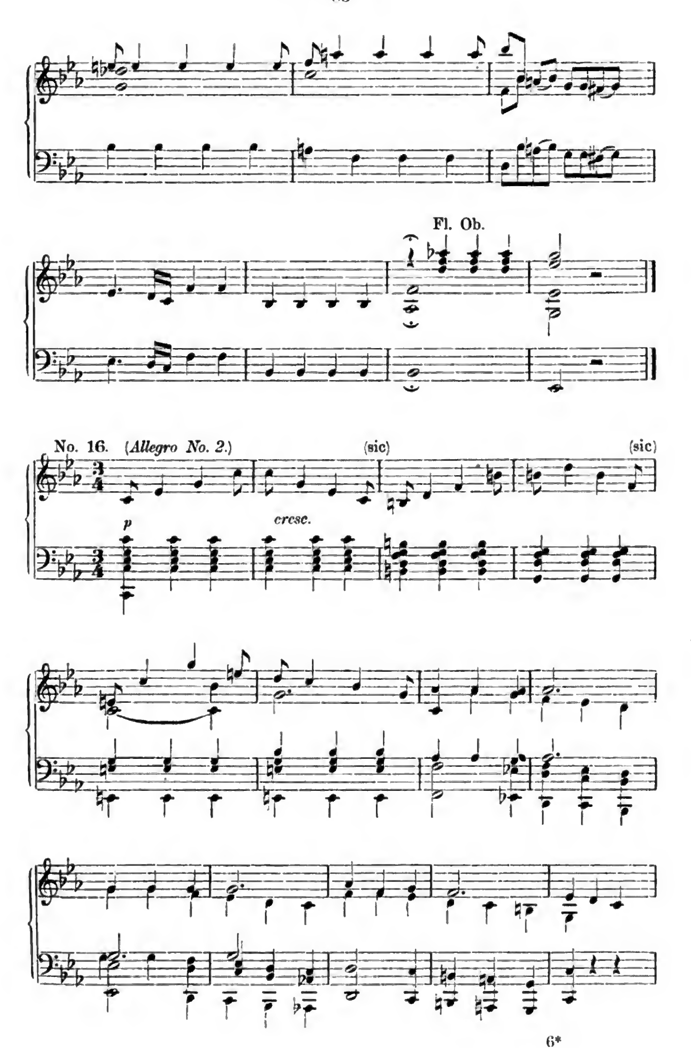


No. 13. (*Amoroso No. 22.*)
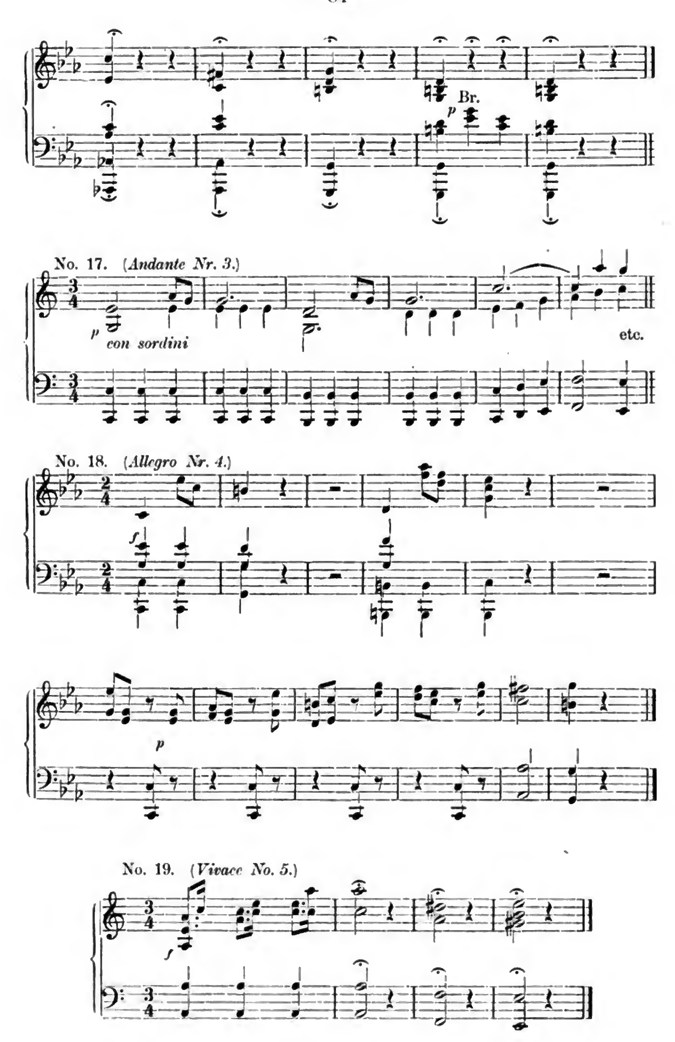
p

etc.


No. 14. Andante. (Ouverture.)
Fl.
con sordini
p
Viol.
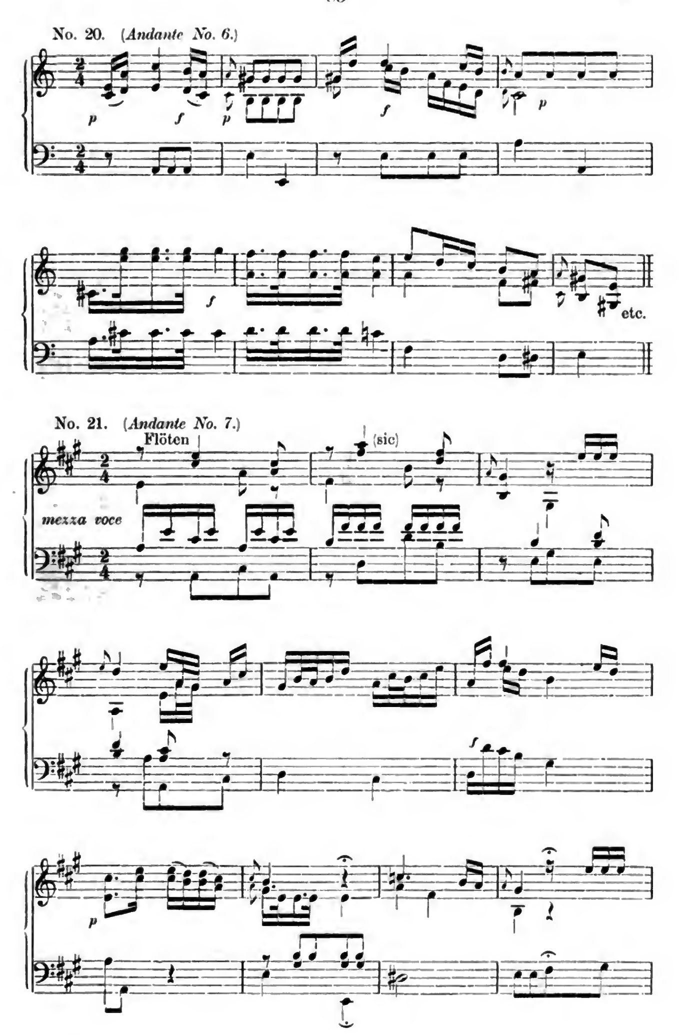

Fl.
On lève le rideau.
No. 15.
(Andante No. 1.)
segue
Ob.
Viol.
Viol.
p
f
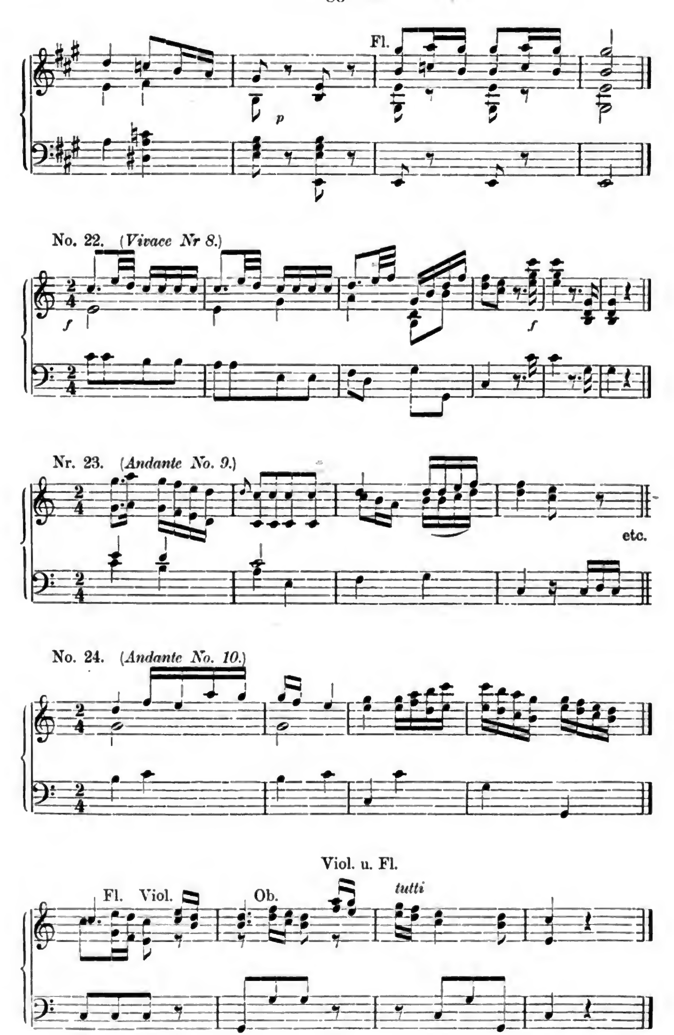

Fl. Ob.
No. 16. (Allegro No. 2.)
(sic)
(sic)
p
cresc.
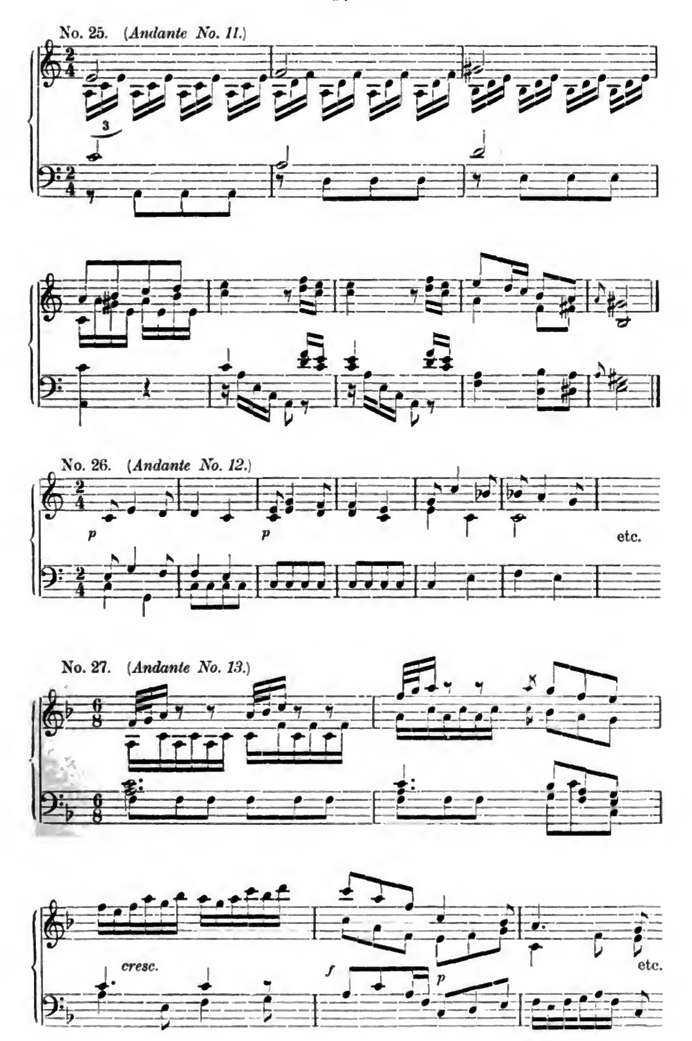

Br.
p
No. 17. (Andante Nr. 3.)
p
con sordini
etc.
No. 18. (Allegro Nr. 4.)
f
p
No. 19. (Vivace No. 5.)
f
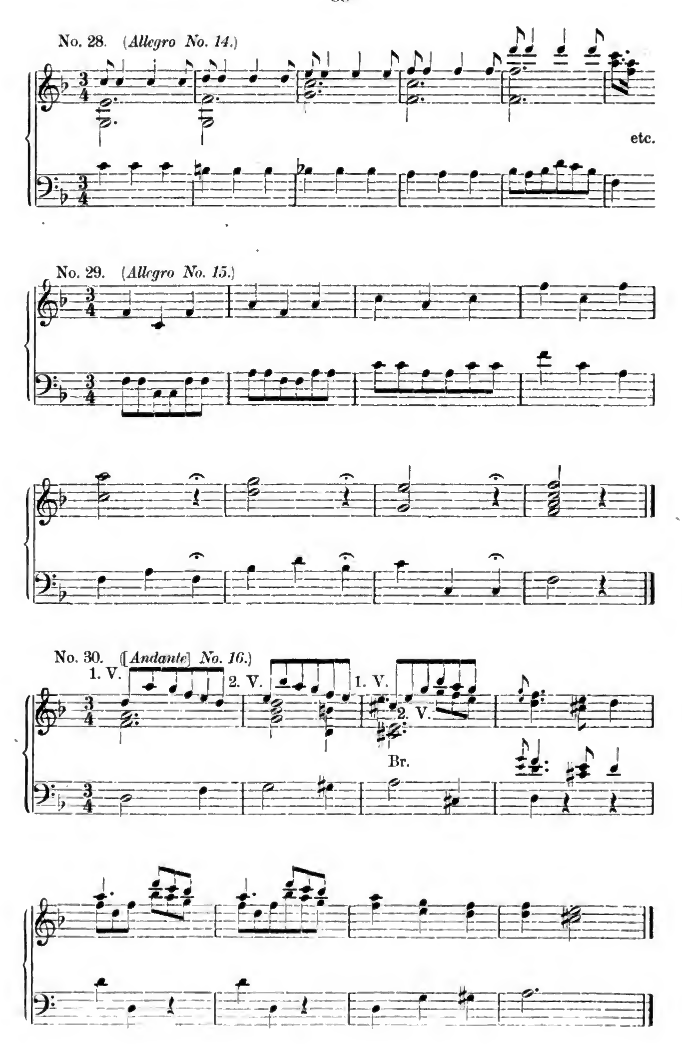
No. 20. (*Andante No. 6.*)
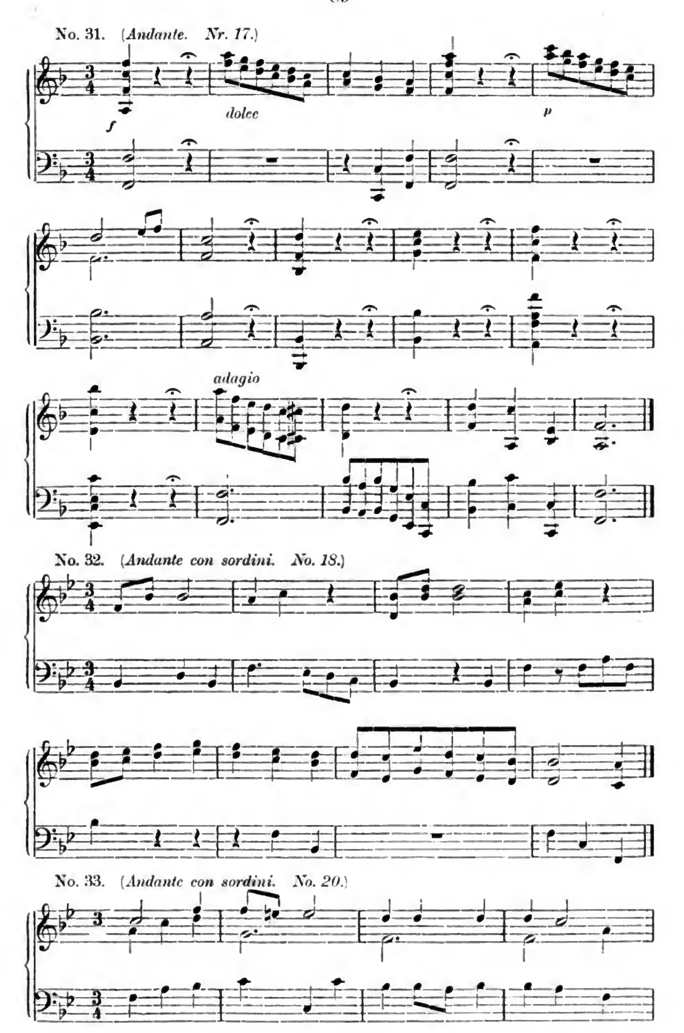
No. 21. (*Andante No. 7.*)
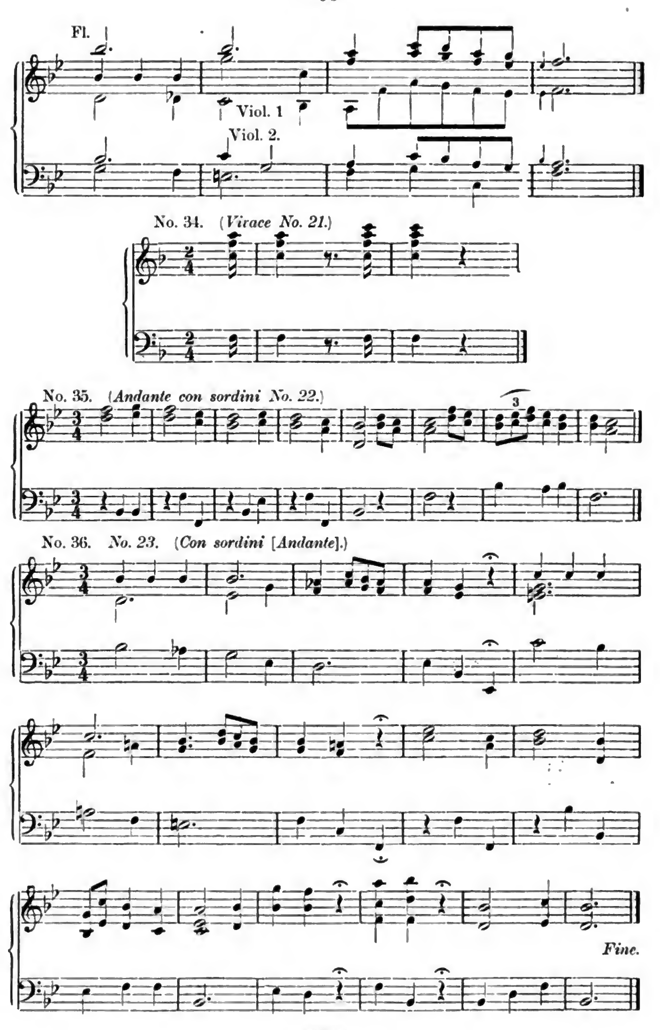



Fl.
p
No. 22. (Vivace Nr 8.)
f
f
Nr. 23. (Andante No. 9.)
etc.
No. 24. (Andante No. 10.)
Viol. u. Fl.
Fl. Viol.
Ob.
tutti


No. 25. (Andante No. 11.)
No. 26. (Andante No. 12.)
p
p
etc.
No. 27. (Andante No. 13.)
cresc.
f
p
etc.


No. 28. (Allegro No. 14.)
etc.
No. 29. (Allegro No. 15.)
No. 30. ([Andante] No. 16.)
1. V.
2. V.
1. V.
2. V.
Br.


No. 31. (Andante. Nr. 17.)
f
dolce
p
adagio
No. 32. (Andante con sordini. No. 18.)
No. 33. (Andante con sordini. No. 20.)


Fl.
Viol. 1
Viol. 2.
No. 34. (Vivace No. 21.)
No. 35. (Andante con sordini No. 22.)
3
No. 36. No. 23. (Con sordini [Andante].)
Fine.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

II.

MUSICA PRACTICA BARTOLOMEI RAMI DE PAREIA

VON

JOHANNES WOLF.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1901.

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft II.

Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Musica Practica

Bartolomei Rami de Pareia

Bononiae

Impressa opere et industria ac expensis magistri

Baltasaris de Hiriberia

MCCCCLXXXII

Nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna

herausgegeben

von

JOHANNES WOLF.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Der Commune von Bologna

gewidmet.

Einleitung.

Die *Musica Practica* des Ramis de Pareia gehört unstreitig zu den wichtigsten musiktheoretischen Schriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zieht sie einerseits als eine der ältesten Inkunabeln der Musikwissenschaft die Aufmerksamkeit auf sich, so gewinnt sie andrerseits noch dadurch ganz besondere Bedeutung, als sie einen erheblichen Fortschritt der theoretischen Erkenntnis der Musik darstellt. Ramis bricht mit der alten Hexachord-Lehre und bietet ein neues auf dem Oktochord sich aufbauendes Solmisations-System dar. Er verläßt die pythagorische Berechnung der Intervalle und bahnt, indem er die Verhältnisse der Terzen als 4 : 5 und 5 : 6, sowie die der Sexten als 3 : 5 und 5 : 8 annimmt, die richtige Mensur der Intervalle an. Weiter giebt er eine erschöpfende Darstellung der Chromatik und eine ganze Reihe Regeln über die Anwendung nicht vorgezeichneter chromatischer Töne, wie wir sie in dieser Vollständigkeit aus jener Zeit nicht kennen. Auch zur Instrumentenkunde trägt er einiges Neue bei. Kurz, es verlohnt sich, den Traktat weiterer wissenschaftlicher Forschung zu erschließen.

I. Die Vorlagen und die Neu-Ausgabe.

Das Werk des Ramis liegt in 2 Drucken vor, welche die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna unter den Signaturen *A 80* und *A 81* aufbewahrt. Es sind zwei aus 44 in acht Lagen geordneten Blättern bestehende Quartbände mit den Maßen 23,6 × 16,8 cm. Jede Lage enthält 3 Doppelblätter mit Ausnahme der ersten, siebenten und achten, welche deren vier, zwei und eins umfassen. Signiert sind nur die ersten drei Lagen. Die Blätter 1[1], 11 und 44 sind leer. Ersteres und letzteres dienten der Gewohnheit der Zeit ent-

[1] Man beachte die Worte »Primum vacat« des Originalregisters.

sprechend dem Bande zum Schutze. Wie allgemein bei den Inkunabeln anfangs Titelblätter vermißt werden, so fehlen sie auch hier. Titel, Druckort, Offizin und Druckjahr ergeben sich aus den Schlußworten. In *A 80* ist der 12. Mai 1482, in *A 81* der 5. Juni als Zeit des Druckes angegeben. Dies könnte zur Vermutung führen, daß in den erhaltenen Exemplaren 2 verschiedene Auflagen vorliegen. Prüft man aber die beiden Drucke eingehender, so erkennt man, daß sie bis auf die Seiten 15—18 und 83—84 sowie Figur 3[1] aufs genauste übereinstimmen, dieselben Typen, dieselben Abkürzungen, die gleiche Quantität Worte auf jeder Seite und dieselben Druckfehler aufweisen. Es liegen hier zwei Paralleldrucke vor, wie sie in der Inkunabelzeit häufiger zu beobachten sind, wo während des Druckes noch Änderungen vorgenommen und nicht selten ganze Seiten und Blätter neu gesetzt wurden. Was die Veranlassung zu dem vollständigen Neusatz der angegebenen Seiten gewesen sein mag, ist schwer zu sagen. Wesentliche Textänderungen sind auf den Seiten 15—18 nicht vorgenommen. Den verbesserten Fehlern steht eine etwa gleiche Anzahl neuer Fehler gegenüber. Nur die Abkürzungen sind auf ein bescheidneres Maß zurückgeführt, wodurch der Text etwas an Verständlichkeit gewonnen hat. Man kann eben nur annehmen, daß der Satz jener Seiten bei irgend welcher Änderung auseinander gefallen ist. Anders verhält es sich aber mit dem letzten Blatte, welches inhaltlich wesentliche Änderungen erfahren hat. Hier mag eine äußere Veranlassung zum Neusatz darin zu erblicken sein, daß die beiden Seiten in *A 80* größere Typen aufweisen. Gaspari's Schluß, in dem mit einheitlicher Type gedruckten Exemplar vom 5. Juni sei der erste und ursprüngliche Druck zu erkennen und die widersprechende Datierung auf einen Irrtum zurückzuführen, ist entschieden von der Hand zu weisen.

Der Druck der *Musica practica* ist so sorglos, wie man ihn sich nur vorstellen kann. Eine Fülle von Druckfehlern, widersinnige Interpunktion und planloser Gebrauch von Majuskeln erschweren das Verständnis des Textes. Schon Ercole Bottrigari nennt in seinem *Trimerone*, Giornata III, pag. 137, den Traktat des Ramis den schlechtesten Druck, den er je gesehen hat.[2] Er mutet wie

[1] In A 81 steht bei Figur 3 statt »frequentati« das richtigere »frequentate« und fehlt die Umrahmung der Worte »Manus Guidonis«.

[2] »*Bartol° Ramo nel primo Tratt. della 3ª Parte della sua Isag. Mus. Prat.*

eine recht sorglose Handschrift der damaligen Zeit an. Für die farbig auszuführenden Initialen, für die Musikbeispiele (Notenfiguren, Schlüssel, Taktzeichen[1] u. s. w.), zum Teil auch für die Kapitelangabe ist Raum im Druck frei geblieben. Diese Lücken sind in *A 80* von späterer Hand ausgefüllt worden, in *A 81* aber bis auf die Initialen, welche in beiden Exemplaren rot und blau eingefügt sind, leer geblieben. Reich mit Blattwerk und Arabesken verziert und unter Zuhilfenahme von Gold, Grün, Weiß und Schwarz schön ausgeführt ist die Initiale H auf Seite 3 am Anfange des ersten Kapitels. Die Überschriften *cap. primum, cap. sec.* etc. finden sich bis zum achten Kapitel nur als Kopfleisten. Von da an treten sie in den Text über, während nun die Kopfleisten auf die Einteilung im Großen hinweisen. So lesen wir *primae partis tractatus secundus* oder *tertiae partis tractatus primus* etc.

Besonderes Interesse verdient der Band *A 80*. Derselbe gehörte ursprünglich dem Giovanni Spataro und war von ihm, wie wir aus seinem Briefe vom 27. November 1531 an Aron erfahren, leihweise an Gafurius nach Mailand geschickt worden. Mit Rand-Bemerkungen versehen, kam er zurück. Wie groß Spataro's Entrüstung hierüber war, läßt noch der oben erwähnte mehr als 30 Jahre später geschriebene Brief an Aron[2] erkennen. In demselben heißt es: »*Io la (scil. la Musica practica di Bartolomeo Ramis) mandai a Milano a Franchino et lui dopo me la mando tuta sesquiternata et de sua mano appostilata contro lo auctore, in modo che non me curo che sia veduta, perche altri, che non intendono li termini de lo auctore, facilemente potriano credere a quello che fu scripto da* Franchino; *et se io ne trovasse un altra, io la compraria et, perche tale appostille non fussino vedute, io geteria questa che tengo nel foco*[3].« Auf diese Rand-Bemerkungen scheint Spataro

---

cosi male stampata, come io mi habbia veduto altro libro stampato, che quando io non ne havessi mai veduto altri che quei della Raccolta sin ad hora fattane dal S. C. H. B. in tutte le scientie fuorche di Medicina, et di leggi, io ne havrei perciò veduto tante e tali migliaia, che io ne potrei fare, come faccio, questo vero giudicio.« (Gaspari, *Catalogo di Bologna* I, 69, a.)

[1] Nur die Taktzeichen, welche mit Hilfe des Kreises, Halbkreises und der Zahlen herzustellen waren, finden sich im Druck.

[2] Erhalten in Rom, Vaticana *Ms. 5318* (eine Kopie befindet sich in Bologna, Liceo musicale *Ms. 106*), einer Sammlung von 77 Briefen, wovon 48 Giovanni Spataro angehören.

[3] Vgl. Gaetano Gaspari, *Ricerche, Documenti e Memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna.* (Bologna, 1867.)

geantwortet zu haben, denn in den *Errori de Franchino Gafurio da Lodi*[1] (1521) schreibt er: »*Come gia etiam facesti al tempo che io respondera a quelle tue appostille da te signate nel tractato practico del mio preceptore*[2].« Als Zeit, zu welcher das Werk des Ramis in den Händen des Gafurius war, würde sich nach Spataro's Worten: »*Gia son passati 32 anni che a me seria stato licito fare quello che hora da te e stato opperato scilicet ponere in publico li errori toi*[3]« in den oben angeführten *Errori* etwa das Jahr 1489 ergeben. Damit steht aber in Widerspruch, daß Gafurius in den Rand-Bemerkungen auf seine *Practica* Bezug nimmt, deren erste Ausgabe erst im Jahre 1496 erschien. Ob dem Spataro hier ein Irrtum untergelaufen ist oder ob 1489 dem Gafurius seine *Practica* bereits handschriftlich vorgelegen hat, ist nicht zu entscheiden. Fest steht, daß das Exemplar *A 80* handschriftliche Bemerkungen des Gafurius enthält, die sich von den andern Vermerken der späteren Besitzer des Buches, Ercole Bottrigari und Padre Martini, dadurch abheben, daß sie vom Verfasser numeriert sind. Die höchste Zahl, die sich vorfindet, ist 45. Nach meiner Aufzeichnung fehlen aber die Zahlen 27, 32 und 37 und ist ein Vermerk nicht mitgezählt, so daß sich 43 Rand-Bemerkungen ergeben würden. Diese bringe ich mit Sternchen versehen in den Anmerkungen zum Abdruck. Die wenig sachlichen Angriffe des Nicolaus Burtius aus Parma, welcher sich berufen glaubte, in seinem *Florum libellus* vom Jahre 1487 den ehrwürdigen Guido gegen Ramis zu verteidigen, sowie zwei längere Stellen aus den Streitschriften des Hothby und Gafurius mögen im Anhange Platz finden.

Zur Neu-Ausgabe selbst ist zu bemerken, daß die Druckfehler und alle orthographischen Inkonsequenzen und Ungenauigkeiten des Lateinischen, welche sich teils aus der Nationalität des Verfassers, teils aus der Sorglosigkeit der Drucklegung erklären, beseitigt sind. So findet sich in den Vorlagen *habunde*, *hadibita*, *He-*

---

[1] Exemplar in Rom. R. Bibl. S. Cecilia. Der vollständige Titel lautet: *Errori de Franchino Gafurio da Lodi: Da Maestro Joanne Spatario Musico Bolognese in sua deffensione et del suo preceptore Maestro Bartolomeo Ramis Hispano: Subtilemente demonstrati. Impressum Bononiae per Benedictum Hectoris anno Domini MDXXI die XII januarii.*

[2] Vgl. G. Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna* (Bologna 1890), S. 97 b, f.

[3] Ebendort, S. 97 a.

liseum, Helie, edissere, bese, pose, repercuserit, conclusisemus, messe paramesse, exacorda etc. für *abunde, adhibita, Elisaeum, Eliae, edicere, besse, posse, repercusserit, conclusissemus, mese, paramese, hexachorda* u. s. w. Richtig gestellt ist die Schreibung von Eigennamen. Stehen geblieben sind aber sprachliche Eigentümlichkeiten, wie zum Beispiel der schwankende Gebrauch von *e* und *i* im Ablativ Singularis der Participia Präsentis von Verben. Die in dem ersten Traktate zum Teil vernachlässigte Kapitel-Einteilung konnte an Hand der Kopfleisten leicht nachgeholt werden. Die fehlenden Notenfiguren waren in einigen Fällen durch den Text sicher bestimmt. Die übrigen ließen sich aus Citaten namentlich bei Spataro und Aron, sowie durch Vergleich mit der Lehre zeitgenössischer Theoretiker ergänzen. Die in eckige Klammern gesetzten Worte sind des besseren Verständnisses wegen vom Herausgeber hinzugefügt worden, ebenso die Foliierung zur Veranschaulichung des Originaldruckes. Bei Konjekturen steht die Lesart der Originaldrucke unter dem Text und zwar ohne weitere Bezeichnung, wenn sie sich in beiden erhaltenen Exemplaren, mit der Bezeichnung *A 80* oder *A 81*, wenn sie sich nur in einem Exemplar findet. Die unterschiedenen Typen *b* und ♭ sind vom Herausgeber eingeführt worden, um Irrtümer zu vermeiden, da Ramis sowohl das *B* des mittelalterlichen Tonsystems, welches unserm *H* entspricht, als auch das *b rotundum* mit *b* bezeichnet.

II. Bemerkungen zum Leben des Ramis de Pareia.

Als Quellen für das Leben des Ramis kommen seine *Musica practica* und die Schriften und Briefe des Spataro in Betracht. Nach den Schlußworten der *Practica* ist er zu Baeza, einer zur Diözese Jaen der alten spanischen Provinz Betica gehörigen Stadt, geboren. Wie die Bezeichnung *de Pareia* zu erklären ist, muß dahingestellt bleiben. Den Geburtsort scheint sie nicht näher zu bestimmen, da sich ein zu Baeza gehöriger Flecken dieses Namens nicht nachweisen läßt. Das Geburtsjahr ist, wenn wir in Rücksicht ziehen, daß er an seiner *Practica*, welche er 1482 auf Drängen der Freunde herausgab, bereits zehn Jahre gearbeitet haben soll [1], und

[1] Vgl. Spataro, Defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum, Bologna 1491 (Exemplar in Bologna, Liceo musicale) fol. 14: *Legi un poco*

weiter bedenken, daß seine Neuerungen erst aus dem vollständigen Verständnis der vorangehenden Theorien hervorsprießen konnten, etwa um 1440 anzunehmen.

Hinsichtlich des Namens gehen die Meinungen der Historiker auseinander. Nach den Schlußworten könnte derselbe Ramos (latinisiert Ramus) oder Rami lauten. Spataro nennt seinen Lehrer gewöhnlich Ramis. Nur in der *Defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum* (1491) bedient er sich der Form Ramus. Gafurius gebraucht in seiner *Apologia adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses* (*Taurini* 1520) die Schreibung Rhamis, Aron und nach ihm Aiguino die italienisierte Form Rami. Erst spät, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, taucht die Form Ramos auf[1]. Man wird sich daher für Ramis entscheiden müssen.

Den ersten Unterricht genoß Ramis bei Johannes de Monte[2]. Wer seine weitere Ausbildung leitete, wissen wir nicht. Später treffen wir ihn in Salamanca an, wo er öffentlich über Boetius las[3] und auch in seiner Muttersprache eine Schrift verfaßte, welche offenbar kurz die ganze damalige Musiklehre behandelte und sich im besonderen über die boetianische Lehre ausbreitete und gegen den Magister Osmensis richtete, der in seinem Traktate die *proprietates* mit den Tongeschlechtern der Griechen in Parallele gesetzt hatte[4]. Daß diese Schrift des Ramis wirklich existiert hat und auch in Italien bekannt gewesen ist, ersehen wir aus einer Stelle bei Pietro Aron[5]: »*Et Bartolomeo Rami in un certo suo compendio composto in lingua materna dice che gli antichi dicevano che il contrapunto overo organizatione non era altro che considerare la consonanza che fanno duoi soni overo due voci o piu una piu acuta o piu grave dell' altra giuntamente profferite.*«

In jene Zeit fällt ferner die Komposition einer vierstimmigen Missa super: *Requiem aeternam*, vielleicht auch eines *Magnificat*, sowie die Disputation mit dem ihm befreundeten Musiker Tristanus

---

quella piena doctrina del mio Pareia et intenderai la verita, che za erano diece anni che havea facto quel libro: et anchora non lo volera porre fora: se non che tanto furono li preghi de li amici, che quasi la terza parte divulgo.

[1] Z. B. im *Patricio* des Ercole Bottrigari.

[2] Siehe S. 88.

[3] Vgl. S. 91.

[4] Vgl. S. 42 f.

[5] *Lucidario*, lib. IV, cap. 4, fol. 18v.

de Silva über die griechische Tetrachordlehre. Schwer ist es, den Aufenthalt des Ramis in Salamanca zeitlich zu bestimmen. Immerhin läßt sich aber aus der Behauptung des Spataro, daß Ramis an der Practica 10 Jahre lang gearbeitet habe, zusammengehalten mit der Beobachtung, daß die Schrift offenbar in Italien und unter dem Einfluß dort lebender Theoretiker geschrieben worden ist, schließen, daß spätestens 1472 Ramis Salamanca verlassen hat. 1482 treffen wir ihn in Bologna. Vor die Drucklegung seiner Practica fällt noch die Abfassung eines *Introductorium seu Isagogicon*, in welchem er, wie er im Schlußworte der Practica bemerkt, kurz und bündig die Lehren hingestellt hat, ohne sich auf Deduktionen und Beweise einzulassen.

Wie lange der Bologneser Aufenthalt gewährt hat, ist nicht festzustellen. Nach Gaspari[1] befand sich Ramis noch 1484 in Bologna, wie er aus den Worten des Spataro schließen will: »*Tale doctrina non e mia; ma io lho haruta da uno piculo tractato, el quale me fu donato dal mio preceptore de lano 1484, el quale tractato tengo scripto de sua propria mano.*« Gewiß ist, daß er in dieser Stadt mit Erfolg öffentlich gewirkt und einen Schülerkreis um sich versammelt hat. Spataro sagt in der bereits erwähnten *Defensio* fol. 2 r[2]: »*Anci landavi cum gli altri discipuli ad audire, quando publico cum tanta subtilita dilucidava questa delectabile scientia di musica.*« Die öffentliche Wirksamkeit des Ramis ist wohl nur in Verbindung mit der Universität zu denken[3]. Auffällig ist allerdings, daß Gafurius in seiner *Apologia adversus Joannem Spatarium, et complices musicos Bononienses* (Exemplar in Venedig, Bibl. S. Marco) schreibt: »dum, illitteratus tamen, publice legeret.«

Aus der Bologneser Zeit ist uns die Komposition einer Motette *Tu lumen* verbürgt. Hier spielte sich auch die Scene mit Nikolaus Burtius aus Parma ab, welche Veranlassung zu der gehässigen Gesinnung wurde, die aus seinen wenig sachlichen Bemerkungen

---

[1] *Ricerche, Documenti* S. 6.

[2] Vgl. Gaspari, Cat. I, 96a.

[3] Daß an der Universität Bologna ein Lehrstuhl für Musik bestand, erfahren wir aus dem Briefe des Papstes Nikolaus V. an den Cardinal-Bischof Bessarione, Gesandten zu Bologna, vom 25. Juli 1450, durch welchen er eine Reform der Universität anordnet. In § 3 führt er neben andern Lehrstühlen auf: *ad lecturam musicae*. [Vgl. G. Gaspari, *La musica in Bologna* (Milano, Ricordi), S. 6.]

gegen Ramis in seinem *Florum libellus* (1487) zu uns spricht. Wie uns Spataro[1] erzählt, kam Burtius zum Meister, um seine Kompositionen begutachten zu lassen. Diese waren aber voll der elementarsten Fehler, so daß ihm Ramis riet, erst etwas Tüchtiges zu lernen, bevor er sich mit seinen Arbeiten an die Öffentlichkeit wage.

Über die letzte Zeit seines Bologneser Aufenthaltes und den Grund, warum er dieser Stadt den Rücken kehrte, erhalten wir durch einen Brief Spataro's an Aron vom 13. März 1532[2] Aufschluß: »*In quanto a lopera del mio preceptore, la quale desiderati de haver tuta et complecta, Ve dico certamente che lui ma non dete complemento a tale opera, et quella che se trova non e complecta, perche lui fece stampare a Bologna tale particole, perche el se credeva de legerla con stipendio in publico. Ma in quello tempo acade che per certe cause lui non hebe la lectura publica, et lui quasi sdegnato ando a Roma et porto con lui tute quelle particule impresse con intentione de fornirle a Roma. Ma lui non la fornite mai, ma lui attendeva a certo suo modo de vivere lascivo, el quale fu causa della sua morte.*« Die Worte »*Ma in quello tempo acade che lui per certe cause non hebe la lectura publica*« lassen, zusammengehalten mit der oben bestätigten Thatsache, daß er öffentlich lehrte, vermuten, daß ihm aus gewissen Gründen (welche wir nicht kennen) 1482 das öffentliche Lehramt entzogen worden ist. Vielleicht war die überhastete Drucklegung seiner *Practica* ein auf den Rat der Freunde gemachter Versuch, die ihm drohende Gefahr abzuwenden. Die Worte »*legere con stipendio in publico*« lassen auch die Vermutung zu, daß er zwar öffentlich las. aber bis dahin noch in kein festes Verhältnis zur Universität getreten war, noch kein Gehalt bezog[3]. Wie dem

---

[1] Spataro, Defensio fol. 2 v. Gaspari, Cat. I, 96 a und *Ricerche*, S. 13: »*E non ti ricorda quando al mio doctissimo maestro mostrasti certe tue compositione composte cum tanta ignorantia, che tu non concordavi il contra cum il soprano. Ma se el tenore era quinta o terza cum lo soprano, lo contra era quinta sotto il tenore, che veniva a essere una nona, o una septima cum lo soprano; e perche il mio maestro humilmente te disse non monstrar questi toi canti fora finche non hai imparato un poco, te adirassi, come pessimo, a la paterna correctione.*«

[2] Erhalten in der oben angegebenen Briefsammlung.

[3] Nach G. Gaspari *La musica in Bologna*. S. 6 ist Ramis aus Spanien als Professor nach Bologna berufen worden.

auch sein mag, er verließ Bologna und wandte sich nach Rom, wo er eine reiche Thätigkeit entfaltet und allgemeine Anerkennung gefunden haben soll. Spataro sagt darüber in seiner *Defensio* fol. 23: »... *da poi che lui si parti da nui senza proportione sono le laude sue cresciute . . . e adesso perchè tu sai che lui e a Roma, dove assai piu sono le virtu sue cognosciute che qui fra nui, perche ivi concorreno homini in ciascuna facultà doctissimi: et e tenuto per maestro delli maestri come fra nui e noto da homini sapientissimi in questa da te ignorata arte*[1].« Somit muß 1491 Ramis noch am Leben gewesen sein. Als Grund seines Todes giebt Spataro in obigem Briefe an Aron leichtsinnigen Lebenswandel an. Wie wir demselben Briefe entnehmen, hat er seine *Musica* niemals fertiggestellt. Es ist dies zu beklagen, da er in dem zweiten spekulativen Teile, der *Musica theorica*, unter anderem Aufschlüsse über die Instrumente und ihre Entwickelung zu geben versprach. Man hatte später Spataro im Verdacht, die hinterlassenen Papiere seines Lehrers zu besitzen und aus denselben seine Weisheit zu schöpfen, aber, wie der Briefwechsel mit Aron[2] erkennen läßt, mit Unrecht.

Hiermit sind die Nachrichten über das Leben des Ramis erschöpft[3], über seine Lehre möge uns die *Musica practica*, das einzige von ihm erhaltene Werk, selbst Aufschluß geben. Der Traktat *Ms. Mus. 80* der kgl. Bibliothek Berlin, unter dem man bisher eine Arbeit des Ramis vermutete, rührt sicher nicht von ihm her. Denn wäre er vor der *Practica* verfaßt, so wäre er gewiß in derselben erwähnt worden. Aber weder die Beschreibung des in spanischer Sprache geschriebenen Kompendiums noch des *Introductorium* stimmen inhaltlich mit ihm zusammen. Wäre der Traktat aber nach der *Practica* entstanden, so müßten sich doch auch in ihm bei Behandlung desselben Stoffes die bahnbrechenden Neuerungen des

---

[1] Vgl. Gaspari, Cat. I, 96a.

[2] Vgl. den Brief vom 13. März 1532: *Son stati multi, li quali hano creduto che Io habia tale suo tractato compleeto et che Io el tenga oculto, aciochè li mei furti non restino scuperti; ma certamente sono in grande errore.*

[3] Was das Äußere des Ramis anbetrifft, so wissen wir aus dem *Florum libellus* des Burtius, daß er von kleiner Figur gewesen ist. Den in dem darauf bezüglichen Passus enthaltenen versteckten Hieb pariert Spataro (*Defensio*) mit den Worten: *In quello che tu dici lui esser homo piccolo, li fai grande honore, perchè li homini piccoli sono la magior parte piu docti che li grandi e la ragion e questa: perche hanno il capo piu appresso il core.*

Meisters nachweisen lassen. Aber nichts von alledem. Wir treffen die pythagorische Berechnung der Intervalle an und finden allein die guidonischen Silben erwähnt. Und daß der Meister alle seine Errungenschaften später wieder aufgegeben haben soll, ist doch wohl kaum glaublich.

Vielleicht bringt eine gründliche Durchforschung der spanischen und italienischen Bibliotheken wieder das eine oder das andere Werk des Meisters an den Tag. Bis dahin aber bleibt seine *Musica practica* die einzige direkte Quelle seiner Lehre.

Prologus.

BOETII musices disciplina quinque voluminibus comprehensa quoniam profundissimis arithmeticae philosophiaeque fundamentis innititur nec passim ab omnibus intelligi potest, solet a semidoctis nostri temporis cantoribus quo obscurior est eo sterilior, doctis vero et altius intuentibus quo subtilior probabiliorque est eo firmior meliorque videri, quo fit, ut, sicut ab indoctis neglecta semper fuerit et sit, ita apud peritiores in magno pretio semper habita sit et habeatur.

Unde nos, qui omnibus prodesse et aliquid in communem utilitatem conferre studemus, hoc brevi compendio tribus libellis distincto prolixitatem eius in angustum, asperitatem in planum, obscuritatem in lucem reducentes nihilque quod ad artem usumque faciat praetermittentes et cantoribus quos practicos et speculantibus quos theoricos graece dicimus opus admodum utile construximus, ex quo, ubi id legerint intellexerintque, plurimum et honoris et voluptatis se consecuturos esse perspicient fatebunturque hac nostra nova speciosissimae artis forma mirifice delectati nos ad communem omnium eruditionem praesenti hoc labore plurimum adiumenti contulisse.

Hinc quasi ex quodam redundanti publicoque fonte quicquid ego longo tempore multis vigiliis et assiduis lucubrationibus ex probatissimorum auctorum lectione et clarissimorum praeceptorum disciplina colligere potui, perquam celerrimo facillimoque studio licebit haurire et ad summum musicae culmen placidissimo gressu pervenire. .

Nemo philosophiae maiestatem, nemo arithmeticae perplexitatem, nemo proportionum formidet anfractus. Hic enim quilibet, etsi usquequaque sit rudis, modo disciplinae accommodare velit auditum et rationis omnino non sit expers, in praestantissimum peritissimumque musicum potest evadere. Usque adeo namque intelligentiae

servire studuimus, eam orationis temperiem stilique moderantiam servavimus, ut in his legendis peritiores abunde recreari, semidocti plurimum proficere, omnino indocti blandissime queant erudiri. Non philosophos tantum aut mathematicos instituendos hic suscipimus; quilibet modo prima grammaticae rudimenta sit edoctus, nostra haec intelliget. Hic mus et elephas pariter natare, Daedalus et Icarus pariter volare possunt.

Praeterea prudentis et grati lectoris officium erit veniam dare, si nostro hoc in opere non eum, qui apud Ciceronem et Salustium est, orationis fastum inveniet, si paucioribus phaleris mi-(pag. 2) norique cultu sermo noster incedit. Liceat[1] enim mihi de musica dicere, quod Marcum Manlium de astronomia dixisse legimus:

Ornari res ipsa negat, contenta doceri.

Verum ad hanc egregiam philosophiae partem, musicam scilicet, si quis eius vim, naturam, pulchritudinem generositatemque consideret, non exhortationibus meis attractus sed ultro et sponte convolabit sequeturque Orphei Thracii, Amphionis Thebani, Arionis Lesbi, Mercurii, Lini, Salomonis, Pythagorae, Aristoxeni, Ptolemaei, Chorebi, Lycaonis, Prophrasti, Timothei ceterorumque adoranda vestigia, qui hac disciplina freti immortale nomen adepti sunt.

Hi fuere, quos venerabilis antiquitas adeo mirata est, ut eos dixerit carminis dulcedine movisse feras, corda hominum possedisse, animas in corpora revocasse, manes ad misericordiam inflexisse et duras traxisse e montibus ornos. Quaelibet fabulosa et fidem excedentia videantur, mirabilium tamen operum effectricem esse musicam non dubium est. Constat Saulem Solymorum regem, cum a malo daemonio vexaretur, adhibita citharae modulatione solitum curari, David ad vaticinandum psalterii cantu quasi quodam vehiculo mentem elevante usum fuisse, Eliseum, magni Eliae carmelitarum patris discipulum, cum prophetare vellet, psalten advocasse. Quis nescit plorantes infantulos nutricum cantilenis placari et accensi sanguinis ardorem numeris extingui, equos ad tubae clangorem micare auribus, tremere artubus[2], hinnitus edere, largius exultare, stare loco nescire, pugnam Martemque sitire? Priscianus auctor est apud Siculos fontem esse, qui ad lyrae sonitum saltare videatur. Habet igitur procul dubio maximam musica energiam et ingentem

[1] licet.
[2] artus.

in humanos animos, seu mulcere seu tollere velit, auctoritatem. Quodsi hac nostra tempestate tot miracula per musicam minime fiant, non arti, quae supra naturam perfectissima est, sed arte male utentibus imputandum est. Si enim illi, quorum supra meminimus, probatissimi musici ad vitam revocarentur, musicam nostri temporis a se inventam negarent: usque adeo inepta, inconcinna dissipataque quorundam cantorum depravatione reddita est.

His igitur rationibus moti praesens opus edidimus sperantes, etsi sint fortasse aliqui nunc viventes, qui livore stimulati detrahere quam proficere malint, futuros etiam apud posteritatem quam plures, qui sepulto invidiae veneno nostrum laborem laudent et operi nostro virtutis amore compulsi favorem adhibeant. Operis igitur sit ista partitio. In primo libro subtilem practicam ponemus, in secundo theoricam accurate discutiemus, in tertio musicam semimathematicam, semiphysicam congrua ratione probabimus. Primum igitur, quid musica sit quidve harmonia, disseramus.

(pag. 3) Finito prologo incipit tractatus, ubi primo quid sit musica quidve harmonia disputatur.

Capitulum primum.

HARMONIAM atque musicam idem esse multi credunt, verum nos longe aliter sentimus. Ex quorundam enim musicorum sententiis longa investigatione collegimus harmoniam concordium vocum esse commixtionem, musicam vero ipsius concordiae rationem sive perpensam et subtilem cum ratione indaginem. Musica autem triplex est; nam alia mundana, alia humana, alia vero dicitur instrumentalis. Mundanam atque humanam, quoniam speculativae theoricaeque sunt, in secundo libro tertioque pertractabimus; tertia autem, quae tota circa instrumenta versatur, consideratio priorem sibi vendicabit locum.

Instrumentum duplex est: aliud enim natura, aliud vero arte constat. Naturale instrumentum vox hominis est, quod naturaliter vocem elevare deprimereque possumus. Artis instrumentum dicitur, quod arte fiat non natura, ut monochordum et cithara et cetera, quae cantilenae famulantur. Circa quorum accuratissimam practicae considerationem tria perscrutanda nobis occurrunt: vox scilicet, sonus atque numerus sive mensura. Vox in proposito abusive pro hominum et instrumentorum sono sumitur, ut Aristotelis sententia

est in libro *de anima*[1]: vox est sonus animati tantum. Sed vox etiam inanimatorum est, ut instrumentorum musicorum, solum secundum similitudinem, quia discrete sonant. Sonus vero non simpliciter sed pro sono duarum aut plurium chordarum simul percussarum aut hominum duorum pluriumve simul canentium in praesentiarum accipitur.

Numerus vero similiter non simplex, sed cum habitudine ad passiones consideratur. Prima autem consideratio a neotericis cantus firmus, a quibusdam vero cantus planus dicitur, secunda contrapunctus, quam ab antiquis organizationem dictam fuisse constat; at tertia cantus figuratus, quae a plerisque organi cantus appellatur. Secundum hanc igitur triplicem considerationem compendium hoc nostrum dividemus.

In prima consideratione tria praecipue procurabimus. Primo instrumento per artem composito rectas eius divisiones erudiendis ad sensum monstrabimus et chordarum secundum divisiones percussarum sonitum, ut memoriae mandent, admonebimus. Secundo organum naturale per arsim et thesim[2] idest per elevationem et depositionem sive per intensionem et remis-(pag. 4)sionem cum artis instrumento copulantes psallere concorditer assuefaciemus, quousque sine eo legitime psallere didicerint. Tertio vero odas vel notulas, per quas omnis cantus dignosci, cantari componique possit, in plano designabimus.

Verum quia instrumentorum arte constantium diversa sunt genera, ne varietate disciplina fiat obscurior, unam chordam dividendi modum et regulam dabimus, unde monochordi a Graecis nomen assumptum est. Postea vero per alia transeuntes ad intentum finem deveniemus.

Capitulum secundum.

Monochordi elementaris divisio seu compositio.

REGULARE monochordum numeris et mensura subtiliter a Boetio dividitur. Sed illud, sicut theoricis utile iocundumque est, ita cantoribus laboriosum intellectuque difficile. Verum quia utrisque satisfacere polliciti sumus, facillimam regularis monochordi divisionem

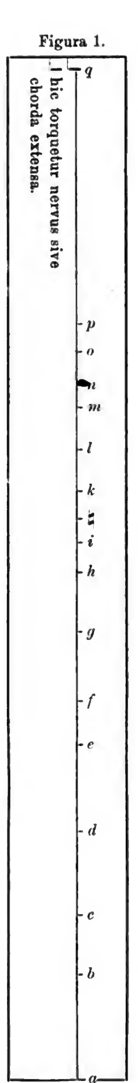
---

[1] coelo. [Die Stelle findet sich *De anima* II, c. 8. 419, b, 4 ff.]
[2] sersim.

reddemus, quam non modico labore nemo nos arbitretur invenisse, quippe qui illam multis vigiliis antiquorum praecepta lectitantes et neotericorum vitantes errorem cum sudore repperimus. Et eam quilibet vix dum etiam mediocriter eruditus facile intelligere poterit.

Sumatur itaque cuiusvis longitudinis nervus sive chorda, quae super lignum aliquid habens concavitatis extendatur; locus autem extremus, cui nervus alligatur, puncto *a* signetur. Alius locus e regione procul positus, quo nervus trahitur et torquetur, puncto *q* signetur. Quantitas autem *q a*, idest totius chordae longitudo, in duas partes dividatur aequales et aequae distantiae punctus *h* littera notetur. Dividemus iterum per medium quantitatem chordae *h a* et in medio divisionis *d* constituemus. Quantitas *h d* iterato secabitur et in sectionis medio *f* collocabitur. Idem quoque de alia chordae medietate faciendum intellige scilicet *h q*, quoniam in prima divisione loco medio *p* figurabitur; et in divisione *h p* aequaliter ab utraque distans ponatur littera *l* et inter *l* et *p* servata eadem intervallorum regula *n* immittatur. Quodsi *f n* per medium diviserimus, litteram *i* signabimus. Per hanc autem mediam divisionem ulterius ad partes minutiores, quousque alias divisiones fecerimus, non deveniemus. Sed totum *a q* per tria dividemus et a littera *q* mensurantes in fine trientis ponetur *m* et in besse *e*. Deinde *e q* per tria iterum dividatur et a littera *q* versus *e* venientes in besse signum ♮ quadrum configetur (pag. 5) et quantitate ♮ quadri et *q* duplicata signetur *b*. Sed iterum *m h* per medium secabimus et medium sectionis punctum *k* littera colorabimus. Quodsi quantitatem *k q* duplicemus, in fine duplicationis *c* ponemus; sed inter *e* et ♮ quadrum aequalibus utrimque spatiis *g* situetur. Si autem *g q* in duo aequalia partiamur, *o* littera signabitur sicque totum monochordum legitima partitione divisum est, ut in subiecta figura cognoscis [figura 1].

Figura 1.



Ligatura chordae

Capitulum tertium.

Datarum divisionum recta cognitio.

TALITER autem monochordo diviso superest quantitates illas altius limatiusque considerare. Sciendum igitur totam illam inter *a* et *b* intercapedinem tonum vocari et a Graecis phthongon, quod apud nos sonus interpretatur. At hoc tali exemplo facilius intelligetur: Percutiatur nervus in tota sui longitudine extensus noteturque sonus. Deinde supponatur digitus vel quidpiam aliud subtilius et non magna latitudine sparsum iterumque chorda percutiatur; fiet, ut aliquanto altiorem sonum emittat. Cumque sonum acutiorem sono gravi sive graviorem acuto comparare volueris, toni esse distantiam deprehendes. Sin vero sonum *b* sono *c* comparabis, semitonium fiet; non quod toni sit dimidium, sed quod ad integritatem toni vox non ascendit, imperfectus tonus appellatur. De hac tamen semitonii imperfectione practicus non supra modum sollicitetur, quoniam est maxime speculativa et a cantoribus practicis aliena. Sed quod non sit perfectus tonus, practicus cognoscat oportet. Subtiles enim huiusmodi disputationes in secundum librum differemus. Illa autem quantitas sive intercapedo, quae inter *c* et *d* extenditur, tonus est et inter *d e* similiter tonus, sed inter *e f* semitonium, inter *f g* tonus, inter *g h* tonus, inter *h i* semitonium, inter *i* ♮ quadrum semitonium, inter ♮ quadratum *k* semitonium, inter *k l* tonus, inter *l m* tonus, inter *m n* semitonium. Fit *n o* tonus, *o p* tonus; et ita soni, qui ex percussione affinium vicinarumque divisionum proveniunt, ad se invicem comparati tonum aut semitonium emittunt. Sed distantium comparatio tonorum plures aut semitoniorum species efficit. Unde inter *c* et *e* spatium, quoniam ex tonis duobus constat, ditonus sive bitonus dicitur. Sed *a c* distantia semiditonus est appellata, quoniam imperfectus ditonus toni medietate sublata conficitur*. Sed *b e* diatessaron, quia quatuor vocum est capax, sive tetrachordum dicitur, quod quatuor chordarum divisio est et intercapedo. Est enim una chorda sive vox *b*, alia *c*, tertia (pag. 6) *d*, quarta *e*, inter quas tria clauduntur intervalla, duo scilicet toni et unum semitonium.

---

* Si tonus non est in duo aequalia divisibilis, non datur commedietas, quae ex ditono sublata ipsum in semiditonum redigat.

Boetius per tetrachorda monochordum dividit hoc modo: *b e* primum tetrachordum, secundum *e h*, ita quod *e* finis primi et secundi principium est; et simili modo *h l*. Sed quando praecedentis finis pro sequentis tetrachordi principio sumitur, tetrachordum coniunctum dicitur, quod Graeci synemmenon appellant. Quando autem *h* idest primi sive praecedentis finis pro secundi sive sequentis principio non sumitur, sed sequens tetrachordum a ♮ quadrato sumit initium et per *k l* procedendo in *m* sistitur, disiunctum latine, graece vero diezeugmenon nuncupatur, quod illa contermina[1] tetrachorda communi fine non copulantur[2], sed principium secundi a primi fine per toni distantiam dirimitur. Estque quintum tetrachordum *m p*, quod hyperboleon, hoc est excellentium, dicitur. Omnes enim illius chordae omnes aliorum tetrachordorum chordas acumine sublimitateque superant.

Primum autem tetrachordum graece hypaton, quod est principalium sive inferiorum latine, secundum tetrachordum graece meson, romane mediarum. Sic autem divisa est harmonia, quoniam natura docente sic regitur, ut post duos tonos semitonio temperetur. Chordae autem, quarum nomina sunt diversa, octo numero sunt, hoc est: hypate, parhypate, lichanos, mese, paramese, trite, paranete, nete. Hypate principalis dicitur; unde Graeci consulem hypaten vocant. Parhypate hoc est iuxta principalem[3]; lichanos dicta est, quoniam (iuxta Boetii sententiam) indice, qui lichanos graece dicitur, percutiebatur vel tangebatur primo digito hypaten feriente; mese idest media, quod in heptachordo medio loco ponatur; paramese idest iuxta mediam; sed trite dicitur, quod ante neten sit tertia; paranete hoc est prope neten et nete inferior non quidem sono, sed locutione.

Secundum vero, quod hae chordae in diversis tetrachordis aptantur, diversa cum quodam addimento nomina sortiuntur. Dicitur enim: hypate hypaton, parhypate hypaton, lichanos hypaton; et sequitur: hypate meson, parhypate meson, lichanos meson, mese, trite synemmenon, paranete synemmenon, nete synemmenon coniunctim. Sed a mese disiungitur per tonum paramese et sequitur: trite diezeugmenon, paranete diezeugmenon, nete diezeugmenon, trite hyperboleon, paranete hyperboleon, nete hyperboleon. Sed

[1] cum termina.

[2] copulentur.

[3] principale.

quoniam mese non erat medio loco posita, cum quatuordecim essent nervi, superadditus est nervus, qui a Graecis proslambanomenos vel prosodos dicitur, a nostris vero acquisitus vel assumptus vel accessus nuncupatur.

Cuilibet enim tetrachordo si tonus (pag. 7) addatur, species efficitur, quae diapente, quia vocum quinque est, vocatur aut pentachordum, quia chordarum quinque, intervallorum quatuor, tonorum trium cum semitonio est, ut *a e*. Sed a diapente semitonio subtracto tritonus efficitur, ut *f* ♮. Post diapente priores usque ad diatessaron replicantur hoc modo: diapente cum semitonio, ut *a f*, diapente cum tono ut *c h*, diapente cum semiditono[1] ut *a g*, diapente cum ditono ut *c* ♮ quadrum. Sed diapente iuncta cum diatessaron componit speciem, quae diapason dicitur, quod est per totum vel de toto latine, quoniam omnis concentus, quam symphoniam Graeci dicunt, et omnes harmoniae differentiae intra ipsam continentur. Propterea ab antiquis recte dictum est post diapason reiterationem semper esse. Septem autem intermedia discrimen aliquod habent; unde illud sapienter a Virgilio in VI. Aeneidos[2] positum est:

Nec non Threicius longa cum veste sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Octava vero similis est primae[3]; ideo Gregorius differentes litteras septem et non amplius posuit, sed easdem repetit ac iterum ponit. Quoniam inter primam et octavam maxima conformitatis affinitas similitudoque reperitur, adeo ut differre non sentiantur nisi penes acuminis gravitatisque diversitatem, ideo diapason *a h* vocabatur gravis, sed *h p* acuta. Sed eisdem litteris, quibus gravis signabatur, acuta quoque diapason notabatur. Sed notandum, quod phthongi inter se sono quidem sunt aequales, quantitate autem figurae, secundum quod plus minusve gravitatis habent, maiora minorave spatia continent.

Quo fit, ut tonus *a b* duplum intervallum habeat tono *h* ♮ quadro comparatus et *c d* similiter ad *k l*. Et pariter de semitoniis aliisque maioribus speciebus dicendum, ut in figura monstratur. At deinceps non ita ponendum, ne inchoantium offu-

---

[1] semitonio.
[2] Vers 645 f.
[3] prima.

scetur intelligentia; sed quemadmodum toni inter se sono sunt aequales, ita intercapedines ponemus aequales. Semitoniorum vero minuemus intervalla, ut manifeste constet tono minus esse semitonium. Omnia autem praedicta subiecta figura patefaciet. (pag. 8 figura 2; pag. 9) Videsne dispositionem figurae, ubi graeca chordarum nomina et latinas litteras impressimus? Licet igitur tota musicae differentia unica diapason continetur, duas tamen posuimus, quas dicimus[1] bisdiapason, ut Boetii ac Graecorum doctrinam imitaremur, *enchiridion* vero disdiapason appellat. Ex his manifestatur illorum error, qui male ordiuntur — inchoant namque sic: Viginti sunt litterae: Γ[2] A B C D E F G a b c d e
a b c d e[3]
f g a b c d e —, quoniam non viginti sed septem tantum sunt diversae, post quas non aliae, sed eaedem quasi iterum renascuntur. Sed hi a littera G incipiunt finiuntque in tertia e, quoniam primam sui nominis litteram Gregorium ponere voluisse fabulantur eamque graeca appellatione Γ nominasse, quoniam a Graecis musicae documenta tradita sunt. Sed etsi hoc illis sit permissum, in divisione tamen a veritate maxime aberrant, cum octo graves, septem acutas et superacutas quinque dicant; nam octavam litteram et primam in acumine tantum et gravitate[4] differre monstratum est.

Sed ulterius Boetii auctoritate, ut aiunt, munire se conantur. Dicunt namque primam acutarum mesen, quae est *h* et littera *a* secunda. Colligitur ergo inter graves ab ipsis *G* collocari. Etsi a Boetio dicatur *G* inter graves, a Gregorio non bene dictum propter additionem litterae Γ, quoniam quemadmodum *a* primum ad *h* vel ad *a* secundum, ita Γ ad *G* se habet. Sed *h* (*a*) ab *a* primo in acumine tantum differt, ergo et *G* a Γ in acumine tantum differet. Datis ergo viginti litteris sic divisio fieri deberet, ut septem graves, septem acutae et sex fierent superacutae. Sed nec Gregorio placuit litterae additio, quoniam quindecim tantum usus est. Tinctoris[5] vero ab hac ratione alienus primum scilicet Γ dicit gravissimum; secundum est grave, tertium acutum. Verum unde hic error cantores invaserit, paulo post ostendemus. Nunc ad aliorum doctrinam declarandam accedamus.

---

1 dicit.

2 Für Γ ist Raum im Druck freigelassen.

3 Die letzten fünf Buchstaben finden sich nur einzeln gesetzt.

4 gravitatem.

5 Tractatus de musica cap. II (Coussemaker, Scriptores IV, 4 a).

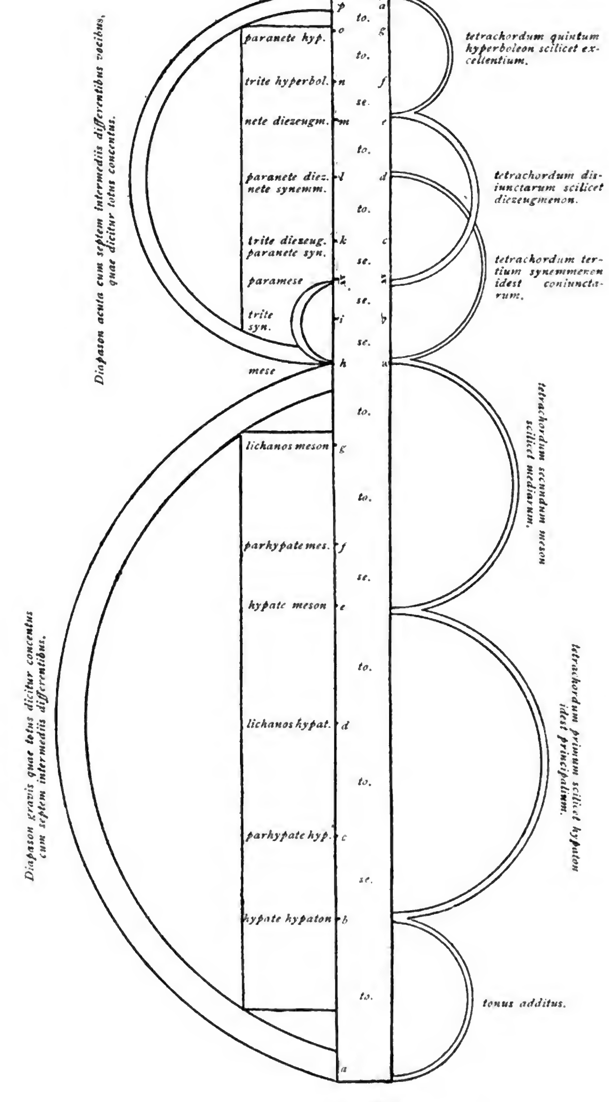

Diapason acuta cum septem intermediis differentibus vocibus, quae dicitur totus concentus.
paranete hyp.
trite hyperbol.
nete diezeugm.
paranete diez.
nete synemm.
trite diezeug.
paranete syn.
paramese
trite syn.
mese
lichanos meson
parhypate mes.
hypate meson
lichanos hypat.
parhypate hyp.
hypate hypaton
p
o
n
m
l
k
i
h
g
f
e
d
c
b
a
to.
se.
a
g
f
e
d
c
a
tetrachordum quintum hyperboleon scilicet excellentium.
tetrachordum disiunctarum scilicet diezeugmenon.
tetrachordum tertium synemmenon idest coniunctarum.
tetrachordum secundum meson scilicet mediarum.
tetrachordum primum scilicet hypaton idest principalium.
tonus additus.
Diapason gravis quae totus dicitur concentus cum septem intermediis differentibus.

Figura 2.

Capitulum quartum.

Figurae praecedentis ad usum cantorum subtilis applicatio.

OMNES quidem has litteras viginti Guido, monachus fortasse melior quam musicus, tetrachordo utens, dum hexachordum componit, amplexus est. Et ad huiusmodi hexachordum hac ratione compulsus est, quoniam senarius numerus a mathematicis perfectus dicitur, quia partes eius aliquotae simul sumptae ipsum senarium simul constituunt, scilicet 1. 2. 3, quae simul sex componunt, et quaelibet huius hexachordi chorda a sex primis syllabis sex dictionum (pag. 10) hymni sancti Johannis Baptistae nomen accepit, scilicet:

Ut queant laxis. **Re**sonare fibris.
Mira gestorum. **Fa**muli tuorum.
Solve polluti. **La**bii reatum.
Sancte Johannes.

Unde si recte post quemlibet punctum primam syllabam inspexerimus, has voces sex extrahemus: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; et unaquaeque a sibi propinqua omnibus seriatim positis per tonum distat praeter *fa*, quod a *mi* per semitonii spatium discedit. Habebit igitur duos tonos sub se duosque supra. Et cum prima littera *g*, quae *Γ* dicitur, *ut* syllaba posita fit totum, quod *Γ ut* nuncupatur; et ex *a* [1] littera et *re* syllaba fit, quod dicitur *a re*. Similiter ex *b* littera et *mi* syllaba *b mi*, ex *c* littera et *fa* syllaba *c fa*, ex *d* et *sol d sol*, ex *e* et *la e la*. Et ut Boetii doctrinam imitaretur, quae per tetrachorda totam dividit harmoniam, cum ad quartum locum pervenit videlicet *c fa*, iterum hexachordum quasi propagine facta aliud emittit. Si autem cum *c fa ut* syllaba ponatur, totum compositum *c fa-ut* appellatur et continuatur cum *d sol-re* et cum *e la-mi*, ubi primum finitur hexachordum. Sed cum ex litteris *f* sequatur, cum *fa* tetrachordi[2] secundi syllaba *ut* iterum collocatur, quae secundi,

---

[1] Ramis braucht häufig kleine Tonbuchstaben ohne Beziehung auf eine bestimmte Oktave. Ihre Lage wird erst bestimmt durch die hinzutretenden Solmisations-Silben. Die ältere Zeit zeichnete die Tonbuchstaben der *graves* mit großen (*A*—*G*), der *acutae* mit kleinen (*a*—*g*) und der *superacutae* mit doppelten kleinen Buchstaben $\left(\begin{smallmatrix}a\\a\end{smallmatrix}-\begin{smallmatrix}e\\e\end{smallmatrix}\right)$ auf; mit ihnen verbanden sich dann die Solmisations-Silben. In der folgenden Figur sind im Druck große Tonbuchstaben verwendet.

[2] Möglicherweise liegt hier eine Verwechslung mit *hexachordi* vor, wiewohl sich *tetrachordi* aus dem Hinweis auf die Tetrachordlehre des Boetius erklären läßt.

tetrachordi quarta vox est. Itaque cum sit *f fa*, *ut* sibi iuncta tale nomen accipiet; et sequitur cum *g sol-re* et cum *a la-mi* et, ne se ignorasse similitudinem extremarum diapason includentium videretur, rursum hexachordum collocare incipit. Et cum ex praeteritis tetrachordis duobus secundo videlicet et tertio duas voces habeamus ibi locatas, scilicet cum littera *g sol-re ut* sibi addita tali nomine nuncupatur scilicet *g sol-re-ut* et continuatur cum *a la-mi-re*, ubi secundum[1] consumatur hexachordum duoque simul coniunctim copulantur, scilicet *fa*, *mi*: cum primo scilicet ♭ *fa*, cum secundo ♮ quadratum *mi*, quarum quidem vocum, sicut litterae monstratae sunt inaequales esse, unam altiorem alia cognoscimus. Et sic tonus ille in duo semitonia dividitur, et sequitur cum *c sol-fa-ut*, quia, sicut secundum hexachordum ad primum in eo loco coniungitur, et totum compositum sic appellatur, scilicet *c sol-fa-ut*. Continuaturque cum *d la-sol-re* et sic deinceps *e la-mi*, *f fa-ut*, *g sol-re-ut*, *a la-mi-re*, ♭ *fa*, ♮ quadrum *mi* sicut prius et possent hexachorda in infinitum multiplicari iuxta instrumenti sufficientiam. Sed cum in omni scientia quandoque ad finem perveniendum sit, iterari hexachorda iam desinunt et propterea in *c sol-fa* non ponitur amplius *ut*. Sed procedimus ad *d la-sol*, ubi sextum hexachordum relinquimus. Septimum vero in *e* syllaba *la* perficitur. Itaque posuit septem hexachorda propter septem voces differentes, ut sibi visum fuit, quod subiecta patefaciet figura. Videsne rectam Guidonis figuram? Ipse vero non sic, sed per iuncturas ponit digitorum hoc modo: (pag. 11 figura 3, pag. 12).

Capitulum quintum.

Quorundam erroris circa praedictam clara ostensio.

LICET non omnia, quae circa haec ab ipso ponuntur, sint a nobis propalata, non tamen propterea lectorem arbitraturum reor, id nos temere fecisse; et profecto, si votis conatibusque nostris faverit deus, suis in locis eorum, quae ab ipso et ab aliis inordinata indigestaque[2] ponuntur, ne unum quidem iota ad rem necessarium relinquetur intactum. Sed et alia quidem, quae minus ipsi cognoverunt et in quibus illis error illusit, mox edocebimus.

---

[1] tertium.
[2] indigesteque.

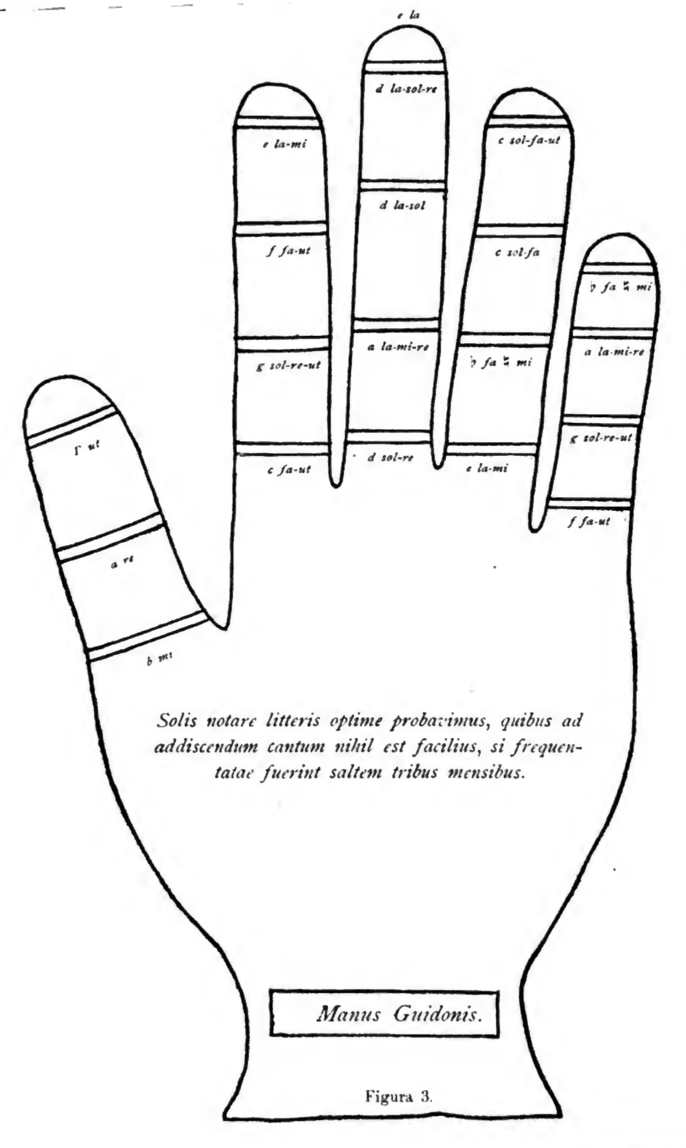

e la
d la-sol-re
e la-mi
c sol-fa-ut
d la-sol
f fa-ut
c sol-fa
♭ fa ♮ mi
a la-mi-re
g sol-re-ut
♭ fa ♮ mi
a la-mi-re
Γ ut
g sol-re-ut
c fa-ut
d sol-re
e la-mi
f fa-ut
a re
b mi
Solis notare litteris optime probavimus, quibus ad addiscendum cantum nihil est facilius, si frequentatae fuerint saltem tribus mensibus.
Manus Guidonis.

Figura 3.

Dictum quippe est supra et demonstratum tetrachordum synemmenon esse coniunctum, diezeugmenon autem disiunctum. Quidam vero ista nescientes, ut longa cum Tristano de Silva Hispano familiarissimo nostro et acerrimi ingenii viro disputatione investigavimus, cum ad mesen perveniunt, diezeugmenon ponunt, post hoc synemmenon, deinde hyperboleon. Et sic distare faciunt neten[1] hyperboleon a proslambanomeno per tres chordas ultra bisdiapason, quod esse contra veritatem et Boetii doctrinam manifestum est. Ipse namque Boetius accuratissime istud declarat primo libro capitulo, quod incipit: Sed quoniam rursus mese[2]. Ponit insuper evidenter declaratum numeris et mensurata figura quarto libro capitulo, quod incipit: Duo quidem tetrachorda, quae sibimet coniuncta sunt, a mese vero disiuncta...[3] Sed de his in theoricis nostris neque hic aliquid allegassem, nisi quod multorum circa hoc error ostenditur et istorum ipsorum, quorum multi facile credentes sequuntur disciplinam. Marchetus[4] vero non sic, sed a mese ponit disiunctum, post quod hyperboleon, deinde synemmenon et sic chordas decem et octo collocat; quibus una inferius scilicet gamma et alia superius scilicet *e* superaddita ad viginti chordas numerus excrescit. Sed si quis sano modo velit ipsum intelligere, posset iudicio meo dicere, quod subtracto synemmenon tetrachordo illo modo reliqua disponuntur; deinde post neten[5] hyperboleon, quoniam similis est mese, ponitur tetrachordum synemmenon eo modo, quo post mesen sequi deberet. Et ne impediret diezeugmenon, ita disposuit. Multis etiam aliis modis posset salvari; ego equidem illum salvum esse non dubito, quoniam Christus in cruce pro his oravit, qui nesciunt, quid faciunt. Quidam frater Johannes Carthusiensis[6] Gallus salvat eum dicens et indoctum et ferula indigentem. Ego autem Marchetum hunc tanti existimo, ut Marchetos quatuor (pag. 13) Rogerio

---

[1] nete.

[2] Inst. Mus. I, 20 (ed. Friedlein, S. 211, 21).

[3] Inst. Mus. IV, 9 (ed. Friedlein, S. 327, 13).

[4] Eine derartige Tetrachord-Teilung ist von Marchetus nicht auf uns gekommen. *Lucidarium*, tract. XIV (Gerbert, Scriptores III, 120) giebt er eine Teilung des Tonsystems in *graves*, *acutae* und *superacutae* mit hinzugefügtem $\overset{e}{e}$ und im folgenden Traktate die gewohnte griechische Tetrachord-Teilung. Des Tones Γ wird vorher Erwähnung gethan.

[5] nete.

[6] Vgl. Coussemaker, Scriptores IV, 324 a und 349 b.

Caperon Gallo simul uno potu deglutiri posse non dubitem[1]. Iste enim Rogerius Caperon sic ait: Quatuor sunt figurae, quae additae sunt in cantu, scilicet: coruph, synemmenon, apotome et crisis[2]. Coruph appellat Gamma, quia addita, synemmenon ♭, apotome vero ♮; sed crisim appellat *e* superacutam, in qua sequaces Guidonis ponunt *la*. Synemmenon bene dicit esse ♭, si intelligat distantiam semitonii ab *a* in ♭, quoniam ipse non declarat; bene etiam dicit apotomen, si intelligat distantiam ♭ et ♮, quoniam sic a Boetio et a Philolao appellatur, quod maius semitonium dicimus. Et sic viginti chordas ponit in errorem decidens aliorum.

Capitulum sextum.

Diversorum instrumentorum brevis notitia.

OSTENSA mediocriter regularis monochordi divisione reliquum est, ut ad huius regulam vocem humanam redigentes alternatim elevare deprimereque doceamus. Hoc autem melius assequemur, si prius nobis diversorum instrumentorum, dum summa sequimur vestigia rerum, notitia declaretur, ut cum aliis etiam instrumentis organum naturale contemperare sciamus. Horum autem aliae sunt, quae extensione nimia voces extenuant aut laxatione easdem obtundunt[3] et ad gravitatem remittunt. Sunt etiam chordae diversae et in longitudine et in grossitie, ut in cithara et lyra, polychordo, clavichordo, clavicimbalo, psalterio et in aliis pluribus instrumentis, quibus a posteritate nova sunt imposita vocabula et quorum in secundo libro planam faciemus mentionem. Omnia tamen haec nostram divisionem fugere non possunt. Etenim chordae monochordi, quae eiusdem sunt grossitiei, longitudinis et extensionis, si in eadem distantia fuerint percussae, eundem necessario sonum emittent, quemadmodum monochorda repperimus antiqua. Sed secundum quod propinquius vel distantius a loco, ubi torquentur, unaquaeque percutitur, graviorem acutioremve secundum proportionem divisionis

---

[1] Diese Stelle ist von Franchinus Gafurius falsch verstanden worden, wie aus seiner *Apologia* hervorgeht: Is enim primo suae practicae post manum Guidonis Marchetum ipsum (quem Joannes Carthusinus ferula indigentem notat) quattuor marchetis Venetorum nummis venalem aestimat ....

[2] Die vier Benennungen entsprechen den griechischen Wörtern: κορυφή (der Gipfel, der Anfangston), συνημμένων, ἀποτομή, κρίσις.

[3] obtundant.

superius datam sonum emittit. Nunc autem non omnes chordae eiusdem grossitiei nec eadem extensione sunt temperatae. Ideo si a memoria caderet creberrimus musicae usus, consonantiarum veritatem per ista monochorda minime invenire possemus, sed ad priorem divisionem recurrentes sonos connotaremus. Si quis enim istud concorditer aptare voluerit, ad nostri instrumenti sonum convertatur, et illo perpenso istud cognoscet. Sunt tamen aliqua ex novis monochorda unam habentia (pag. 14.) diapason ad partem acutiorem isto modo divisam; quoniam sex saltem chordae illo modo sunt temperatae et eiusdem sunt grossitiei, et tunc acumen aut gravitatem parva vel magna chordarum intercapedo tonorum aut aliarum specierum secundum commensurationem proportionis efficit. Sed quae ita sunt facta, facillime temperantur, quoniam unicuique sono eiusdem diapason sua octava facillime concordatur.

Sunt et alia, quorum chordae sunt contrario modo dispositae. quoniam quanto digitus superpositus ad locum, in quo torquetur, appropinquat, tanto sonos reddunt graviores et e contra, ut lyra. Sed hoc nostrae divisioni non obstat, quoniam chordarum impulsio non fit ex parte mediae chordae — a loco scilicet, a quo torquetur, ad *h* —, sed a loco ligaturae ad *h*. Sic ergo quanto digitus superpositus magis appropinquat ligaturae chordae, tanto sonus acutior erit, quoniam chorda brevior; et quanto magis ad locum, in quo torquetur, appropinquat, tanto gravius sonat, quia longior chorda est. Si hoc igitur instrumentum dividere voluerimus, permutatis litteris transpositisque idem eveniet, hoc est: *h* littera, ut prius erat, media remanente transponatur *q* ad locum *a* et *a* ad locum *q* et reliquae litterae unaquaeque in alterius locum transferantur.

Est autem tonus in duo semitonia divisus in quolibet novorum instrumentorum perfecto, sicuti nostro [tonus] meses et parameses per trite synemmenon, de qua divisione paulo post dicemus. Quando vero tonum in talibus facere voluerimus, duas chordarum divisiones transire nos decebit. In hoc igitur instrumento usque ad semitonia sic diviso plures chordae ponuntur, aliae scilicet grossiores, aliae vero subtiliores. Utuntur autem nunc quinque sic dispositis, ut grossior in tota sua extensione sonet tono sub proslambanomeno, quod dicimus Γ *ut*, secunda parhypate hypaton diatessaron distans ab ea, tertia hypate[1] meson ditono altior ista: sed quarta mesen

[1] lichanos.

pronuntiet, quinta paraneten diezeugmenon, sive netes synemmenon sonum emittat, diapason et diapente sonans cum prima. Nec tamen hoc de necessitate fit. Aliis enim modis diversis concorditer disponi possunt, ut prima sit proslambanomenos, secunda lichanos, tertia mese et aliae alibi, et istae similiter alibi locari possunt ad arbitrium pulsantis. Sed quia hoc nunc magis in usu est, sic potius posuimus.

In aliis vero instrumentis, quae spiritu sonant, calamorum amplitudo secundum superius datam proportionem acumen faciet et (pag. 15) gravitatem. Itaque calami, qui in duplo fuerint ampliores, diapason gravius sonent, et alii intermedii secundum maiorem minoremve grossitiem graviores acutioresve sonos efficient, dum tamen apertura, ubi causatur sonus, et longitudini et grossitiei correspondeat. Sunt et fistulae et sambucae, in quibus longitudo facit differentiam; nam istae[1] saltem octo foraminibus aperiuntur, ut digitis omnia possint obturari. Nam si plura essent, aut frustra essent, quia claudi non possent inferiora, aut superiora discoperta manerent et sonum, quem non vellemus, emitterent. Quanto igitur foramina magis ad orificium accedunt, tanto sonos reddunt graviores, et quanto ad os pulsantis magis appropinquant, tanto acutius clamant. Sed si uniuscuiusque foraminis medietas digito claudatur, semitonium facit ad totam aperturam. Sunt et alia huiuscemodi, diversa tamen, quoniam[2] quatuor tantum foramina cum orificio tenent et illis quatuor quemcunque cantum in acumine et gravitate comprehendunt, quod maxime mirandum est. Sed hoc fit, quia foramen idem sonum diapente et sonum diapason et utriusque et bisdiapason sub aut supra potest facere et hoc, si spiritus emittitur in duplo vel in triplo aut in quadruplo vel in trienti[3]. Sed de his quidem instrumentis plenam notitiam desiderantes et de eorum inventoribus qualiterque ad perfectionem paulatim devenerint, speculationem seu theoricam nostram inquirant, in qua mira et

---

[1] ista.

[2] A 80 quo nam.

[3] Der Satz ist nur richtig, wenn man annimmt, daß Ramis nicht vom Grundton ausgeht, worauf auch die Worte *sub aut supra* hinzuweisen scheinen. Bei einer offenen Röhre mit dem Grundton *c'* können z. B. durch stärkeres Anblasen folgende Obertöne erzielt werden: (*c'*) *c''* *g''* *c'''* *e'''* *g'''* [*b'''*] *c''''* u. s. w. Bei einer längeren Röhre von enger Mensur sprechen der Grundton und die ersten Obertöne schwerer an.

cognitu suavissima reperient. Quae si parvo huius primi libri volumine conclusissemus[1], doctrinam fecissent impeditiorem. His igitur dimissis ad reliquum, ut polliciti sumus, naturale instrumentum deveniemus.

Capitulum septimum.

Copulandi vocem cum instrumento modus subtilis.

MULTI volentes nos hac imbuere doctrina ea, quae sunt praeponenda, postponunt et e contra ita quod, quando aliquid futurum ex dictis probare voluerint et se de illo locis debitis mentionem nullam fecisse perpendunt, alibi, ubi minus quadrat, illud interserunt. Inde ergo illa[2] doctrina ὕλη[3] sive materia informis vel chaos dicitur, confusio. Nos autem non sic procedendum putamus, sed, quemadmodum ex uno in aliud facilius quis duci potest, nos intelligentiae servientes ordine disciplinae convenientissimo ista digessimus. Unde viso sub mediocri cognitione, quod arte factum est, instrumento volumus naturale per istud elevatione ordinata et depositione limatius erudire. (A 80 pag. 16) Idcirco monemus, ut teneat dis-(A 81 pag. 16)cens a nobis factum ante se monochordum percutiensque chordam vocem emittat illi unisonam. Deinde digito superposito in secunda littera scilicet *b* comprimens chordam cum ligno percutiensque desuper chordam soni qualitatem notet; deinde ipse vocem emittat chordae sono unisonam et aequalem. Et sic seriatim per alias litteras ascendens usque ad mesen vocem emittat ac eodem modo remittat. Sic enim ab unaquaque littera ad eius octavam facere poterit. Sed quoniam oportet addiscentem credere, volumus erudiendos quibusdam legibus coarctare ita, quod non a quavis littera sed[4] a littera *c* usque ad aliud *c* inchoare praecipimus; nec tangent primum ♭ sed secundum ♮, quod tono distat ab *a* tam in ascensu quam in descensu. Sed dicet quis: quid proferam ore, verbum an sonum tantum? Dicimus, quod non refert prima nec secunda vice, utrum duorum feceris; sed solum sonos connotare ac

---

[1] conclusisemus.
[2] A 80 ista.
[3] ile.
[4] A 80 scilicet.

sonorum distantias oportet, quae in octo vocibus diapason continentibus includuntur. Sed postea, ut memoria sonorum recordetur, unusquisque nomine proferatur diverso, quod fuit antiquis in morem, ut Oddo[1] *enchiriadis* dicebat: *noe noananne caneagis*, quae nihil sunt significantia. Alii vero *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad*, *do*[2], quae significabant modorum sedes, de quibus in suo loco dicemus. Alii autem solum litteras alphabeti ponebant scilicet: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, ut Gregorius, Augustinus, Ambrosius et Bernardus; Guido vero *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, sicut ante diximus. Quamquam illud ex accidenti fecerit, quoniam etiam litteris omnia exempla sua demonstrat, sequaces vero post ita his vocibus adhaerent, ut omnino illas putent esse musicae necessarias, quod deridendum est.

Nos igitur, qui circa huius artis veritatem inquirendam lucubrando atque vigilando diu laboravimus, dictiones singulis chordis imponimus novas et effectus totius denotantes concentus ita, ut in graviori dicatur *psal*, in sequenti *li*, in tertia *tur*, in quarta *per*, in quinta *vo*, in sexta *ces*, in septima *is*[3] et in octava *tas*; et sic erit conclusio syllabarum: *psallitur per voces istas*, quoniam octo vocibus fit totus concentus. Locamus autem eas a littera *c* gravi

---

[1] Vgl. *Musica enchiriadis*, cap. VIII (Gerbert, Scriptores I, 158 b): utpote Noannoeane et Noeagis, et caetera, quae putamus non tam significativa esse verba quam syllabas modulationi attributas.

Die *Musica enchiriadis* wurde in späterer Zeit vielfach einem Oddo zugeschrieben, wie Handschriften in Wolfenbüttel, Oxford und Cesena beweisen. Auch wurde umgekehrt von Theoretikern mehrfach der Titel *Enchiridion* auf den *Dialogus* Oddonis angewendet. (Vgl. Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik, Leipzig 1884. S. 29 ff., 35 f. sowie Gerbert, Scriptores I, 252 Anm. a und die letzte Figur der folgenden Tafel. Bei Ramis handelt es sich indes, wie oben gezeigt ist, um eine, wenn auch höchst ungenau wiedergegebene Stelle der *Musica enchiriadis*. Vgl. übrigens auch Aureliani Reomensis *Musica disciplina*, cap. 8 (Gerbert, Scriptores I, 42 a).)

[2] Vgl. G. Lange, »Zur Geschichte der Solmisation« in Sammelband I, 1 der Internationalen Musik-Gesellschaft (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) S. 543 ff. In A 80 heißt die erste Silbe *tu*; in beiden Drucken lauten die drei letzten Silben *tri*, *te*, *ad*. Burtius führt die Silben nach A 81 auf mit Weglassung der letzten.

[3] Über diese siebente Silbe sagt Hothby in seiner gegen Ramis gerichteten Schrift *Excitatio quaedam Musicae artis per refutationem* (Florenz, Bibl. Nat. Centr. Cod. Pal. 472): Saltem de tuo nomine *is* feras laudem, quoniam tam pro ♭ rotunda, quam pro ♮ quadrata idem omnino sentire decrevisti. Vergleiche aber dagegen Anhang Nr. II.

in litteram *c* acutam, quoniam perfecte canere docent. Ideo a littera *c* sunt incipiendae, quia cantus ab eadem littera inchoat et semitonium primum duorum tonorum clauditur intercapedine et secundum inter duo[1] semitonia sonat. Primum igitur est *e f* idest *tur per*. Sed quia secundum semitonium quandoque fit a littera *a* in ♭, quandoque a littera ♮ in *c* acutam propter tetrachordum synemmenon et diezeugmenon, (A 81 pag. 17) quia sunt ibi tria semitonia divisim locata, tria illa loca littera *s* sunt denotata, hoc est: *ces*, *is*, *tas*. His etenim vocibus cum chordis instrumenti aequisonantibus[2] fa-(A 80 pag. 17)cile poterimus naturale instrumentum cum eo, quod arte factum est, concordare. Quod si supra diapason scandere volumus, in eodem sono *psal*, ut prius, locabimus. Manebit autem bisyllabum *c* scilicet *tas-psal* et sequitur cum *d li* et cum *e tur* et reliqua sicut prius.

Sic et in gravi faciendum est, quoniam, ut saepe diximus, post diapason renascitur vox; et quotiens ultra diapason transcendimus vel descendimus, totiens vocem renovamus. De his igitur octo tantum doctrina est recta. Cum ergo ad octavam sic graduatim cantans[3] pervenerit chordam, eisdem gradibus syllabisque conversis pedetentim vocem remittat et tam diu hoc faciat, donec absque monochordi percussione idem facere perdidicerit. Quo peracto iterum a prima ad secundam ascendat et iterum a prima ad tertiam mediate ac postea immediate psallat et a tertia ad primam mediate et postea immediate descendat. Sic et a prima ad quartam mediate et postea immediate tam intendendo quam remittendo ac eodem modo a prima ad quintam mediate, deinde immediate in elevatione et depositione se habeat. Sed quemadmodum se habuit a prima usque ad quintam in elevatione et depositione, sic a secunda ad sextam, a tertia ad septimam et a quarta ad octavam iubilare procuret. In hoc autem exercitio semper in quinta voce praecipimus pedem esse figendum et hoc multis de causis, quae dicentur in tropis. Similiter et quando in principio usque ad octavam conscendit, quiescat in quinta voce et iterum in eodem sono incipiens ad octavam pertingat ita, ut dicat: *psal li tur per vo*, et post, intervallo quietis facto, dicat: *vo ces is tas*; sed in remittendo *tas*

---

[1] duas.
[2] aequisonantes.
[3] A 81 cantus.

is ces vo, postmodum voce dimissa cum intervallo dicat: *vo per tur li psal.* Deinde a prima ad eius octavam vocem intendat, scilicet *psal tas* et econtra remittat *tas psal.* In his et in aliis tantum exercitium sibi quisque assumat, quantum ad prompte expediteque cantandum viderit esse necessarium. Sed ne impediatur soni pronuntiatio multitudine litterarum in una syllaba, volumus, ut[1] cantantes removeant litteras, quae sequuntur post vocalem, si nocumentum fecerint; at etiam *p*, quae praecedit *s*, semper removeatur, quoniam hic non orthographiam sed musicam docemus.

Dubitare tamen aliquis posset nec immerito, qua de causa octo diversas ponimus, cum tantum septem sint differentes et a nobis sic traditum et concessum fuisse meminerit. Dicendum est, quod, licet maximam fore conformitatem et similitudinem inter primam et octavam (A 81 pag. 18) asseruerimus, in acumine tamen et gravitate eas differre numquam ne-(A 80 pag. 18)gavimus. Igitur et differentiam inter eas et similitudinem demonstravimus. Cum eandem litteram vocalem scilicet *a* posuimus, similitudinem et conformitatem ostendimus; sed litteris aliis, hoc est *s* in principio aut *t*, differentiam acuminis et gravitatis patefecimus cognita eorum differentia, quoniam grave est, cum ex profundo pectoris attrahitur spiritus, acutum vero, cum ex oris superficie sonus emittitur. Quanto magis circa pulmonem profundior fit pronuntiatio, tanto sonat gravius, et quanto appropinquiori dentibus loco venit, tanto sonat acutius. Sic ergo *t* littera iuncta cum *a* ex contactu linguae et clausura dentium fieri cognoscimus. Sed *s* iuncta cum *a* ex applicatione linguae ad palatum proferri non dubitamus. Manifestum igitur est ex dictis magis grave *sal* esse quam *tas*. Quodsi gravitatis et acuminis differentiam in prolatione *l* et *s* in fine syllabae positarum perpendamus, convenientissime a nobis talem locutionem factam constabit. Liquida enim littera *l* naturaliter gravem sonum emittit, spissitudo autem litterae *s* quasi sibilans in acumen ascendit. Sibilo enim nulla vox acutior est[2].

---

[1] A 80 ut volumus.
[2] A 81 est acutior.

Capitulum octavum[1].

SI autem de numero arguatur, quia non tanti valoris octonarius noster videtur, quanti septenarius est, quo volvitur mundus et orbis, qua de causa Gregorius tantum septem litteras posuit, et cum non sit tantae perfectionis quantae senarius, cuius gratia Guido ad sex voces reduxit, cum ergo senarius et septenarius perfectiores sint octonario et cum per illos fieri possit idem, quod per octonarium nos facimus, rectius sensisse videbuntur illi, quorum quidam septenarium, quidam senarium secuti sunt, quam nos, qui sequimur octonarium.

Dicendum numerum octonarium magnam in musica perfectionem et dignitatem obtinere et non frustra esse sed necessario[2] positum. Primo probatur eius perfectio per comparationem. Sicut enim quidam septenarii perfectionem propterea, quod septem sunt[3] planetae, nos eadem ratione octonarii probamus perfectionem, quod septem planetis addito firmamento octonarius numerus resultat. Et in illorum comparatione gravius peccatur, quia quod excellentius est, scilicet octava sphaera[4], dimittitur. Nam dato silentio sicut Terra cum elementis prima et gravior est sphaera Lunae, secunda Mercurii, tertia Veneris, quarta Solis, quinta Martis, sexta Iovis, septima Saturni, octava coeli stellati[5]. Quam comparati-(pag. 19)onem etiam Marcus Tullius[6]

---

[1] In A 81 sind die Kapitel 7 und 8 zusammengezogen.

[2] necessarium.

[3] A 80 sint.

[4] spera.

[5] celum stellatum.

[6] M. T. Cicero, De re publica XVII (IV) 17 [ed. Teubner]: Novem tibi orbibus vel potius globis connexa sunt omnia, quorum unus caelestis est extimus, qui reliquos omnes complectitur, summus ipse deus arcens et continens caeteros: in quo sunt infixi illi, qui volvuntur, stellarum cursus sempiterni: cui subiecti septem, qui versantur retro contrario motu atque caelum, ex quibus unum globum possidet illa, quam in terris Saturniam nominant. Deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor, qui dicitur Jovis: tum rutilus horribilisque terris, quem Martium dicitis: deinde subter mediam fere regionem Sol obtinet, dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio, tanta magnitudine, ut cuncta sua luce lustret et compleat. Hunc ut comites consequuntur Veneris alter, alter Mercurii cursus, in infimoque orbe Luna radiis solis accensa convertitur. Infra autem iam nihil est nisi mortale et caducum praeter animos munere deorum

facit in sexto libro, quem *de re publica* composuit, aliis quidem verbis, sed in hac tamen sententia[1]. Et hoc quantum ad septenarium.

Quantum vero ad senarium, quia mathematicae sunt rationes, dicemus mathematica corpora subiicienda esse cogitationi et non sensui. In quibus principium est punctus, qui longitudinem nec latitudinem habet nec profunditatem aut altitudinem. Hic protractus efficit lineam, quae unius dimensionis est scilicet longitudinis sine latitudine et profunditate et duobus punctis ex utraque parte longitudinem terminantibus continetur. Hanc lineam si geminaveris, alterum corpus mathematicum fiet, quod duabus dimensionibus extenditur, in longum scilicet et latum carens altitudine, quod superficies dicitur; et hoc punctis quatuor continetur datis scilicet cuilibet duarum linearum duobus punctis. Si vero hae duae lineae fuerint duplicatae, ut, si subiectis duabus duae aliae superponantur, adiicietur profunditas et sic solidum corpus efficitur, quod sine dubio octo angulis continetur. Et hoc videre possumus in taxillo seu tessera, quae et cubus graeco nomine vocatur.

---

hominum generi datos, supra Lunam sunt aeterna omnia. Nam ea quae est media et nona tellus neque movetur et infima est et in eam feruntur omnia nutu suo pondera. XVIII [V] 18: Quae quum intuerer stupens, ut me recepi: Quis hic, inquam, quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus? Hic est, inquit ille, qui intervallis coniunctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis impulsu et motu ipsorum orbium conficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit: nec enim silentio tanti motus incitari possunt et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitatior, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona immobilis manens una sede semper haeret complexa medium mundi locum. Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos: qui numerus rerum omnium fere nodus est, quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt. 19. Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt: nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut, ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens, quae illum locum accolit, propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret. Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur. Haec ego admirans referebam tamen oculos ad terram identidem.

[1] in hanc tamen sententiam.

His rationibus geometricis adiungantur naturae numerorum. Nam monas punctus putatur, quia, sicut punctus corpus non est, sed ex se facit corpus, ita monas numerus esse non dicitur sed numerorum origo. Primus ergo numerus binarius est, qui similis est lineae de puncto sub gemina punctorum terminatione protractae. Hic numerus idest binarius duplicatus de se quatuor facit; quaternarius quoque geminatus octonarium reddit, qui numerus solidum corpus imitatur. Diximus enim duas lineas duabus lineis superpositas octo angulorum dimensione integram corporis soliditatem creare. Et hoc est, quod apud geometros dicitur bis bina bis corpus solidum esse, quod Macrobius commemorat in libro[1] *de somnio Scipionis* aliis quidem verbis, eandem tamen sententiam continentibus. Et concludit: a pari ergo numero accessio usque ad octo soliditas est corporis, et prosequitur: ideo inter principia huic numero plenitudinem deputant. Concludimus ergo nos, quod qui octo voces truncat aut minuit a musica nostra, perfectionem atque plenitudinem aufert ab ea. Non ergo numerus octavus imperfectus est, sed in musica plenus atque perfectus, quoniam totum continens est et totus concentus, ut saepe dictum est, octo vocibus includitur. Non ergo frustra, immo necessario utimur octonario; et de his hactenus. Nunc ad vocem figuris in plano repraesentandam festinamus.

---

[1] librum.

Tractatus secundus.

In quo ostenditur, qualiter et quomodo vox in plano debeat figurari.

Capitulum primum.

ETIAM nunc voces musicas distinguamus. Vox est aeris repercussio indissoluta usque ad auditum perveniens[1]. Humana vox duplex est: quaedam continua, quaedam vero discreta[2]. Continuae voces sunt, quando communi fine iunguntur, ut, si quis nervum percutiat et percutiendo torqueat, eveniet, ut in principio gravius sonet et continuo magis acuatur; et ita continui fient vocis gravis et acutae sonitus, sicut etiam in gemitu accidit infirmorum. Idem etiam quibusdam legentibus contingit, qui vocem legendo continuantes sensim ascendunt descenduntve. De talibus autem, ut verbis Boetii loquar, nolumus nos tractare, quoniam ab harmoniae scientia separantur. Discretae vero voces proprios habent locos. Igitur et soni instrumentorum discreti et voces harmonicae subiiciuntur arti.

Alio etiam modo distinguit Boetius in libro primo[3] vocem humanam in continuam et discretam. Dicit enim continuam esse, »qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus[4]. Festinat enim tunc vox non inhaerere in acutis aut in gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere, expediendisque sensibus exprimendisque sermonibus continuae[5] vocis impetus operatur.« Discretam vero illam dicit, »quam canendo suspendimus, in qua non sermonibus sed modulis potius inservimus, estque vox ipsa tardior

---

[1] Vgl. Boetius, Inst. Mus. I, 3 (ed. Friedlein, p. 189, 22).
[2] Vgl. Boetius, Inst. Mus. I, 12 u. 13 (ed. Friedlein, p. 199).
[3] cap. 12 (ed. Friedlein, p. 199).
[4] percutimus.
[5] continuo.

et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis aut silentii, sed tardae potius ac suspensae cantilenae. His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poemata legimus, quae neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique tractu vocis, ut canticum, pronuntiamus.« Similiter, cum in ecclesia orationes, capitula, lectiones et his similia legimus, de quibus in tractatu de tropis manifestius apparebit.

Vox igitur, cum sit de genere successivorum, dum fit, est; sed cum facta est, non est. Ideo oportet eam regulis ac figuris imaginationi repraesentare. Figura enim vocis similiter[1] fieri non potest, praesertim in plano depicta, quoniam, cum profertur, non causatur ad modum puncti fluentis lineam constituentis in longum tantum aut in longum et latum ut linea et superficies, sed in orbem et in sphaeram diffunditur sic, ut per sex positionis differentias ab auribus audiatur, hoc est: sursum, deorsum, ante, retro, (pag. 21) dextrorsum et sinistrorsum. Boetius[2] enim vocem per lapidem in stantem aquam proiectum repraesentare conatur undis iactu lapidis excitatis in orbem profugientibus, ut intelligatur sic aerem a voce sicut aquas a lapide propelli.

Vox igitur in plano non figuratur, sed vocis elevatio sive intensio et depressio sive remissio quodam modo repraesentatur. Sicut enim in geometrica demonstratione linea picta, quae loco lineae geometricae ponitur, non caret latitudine, qua geometrica linea carere intelligitur, sic in musica nostra elevationem ipsam sive depressionem, quae in puncto consistunt indivisibili, intervallis quibusdam notularum sensibilibus ostendimus. Cum igitur notulam sequentem super primam inspexerimus, a gravitate inchoantes in acumen vocem elevare docemur. At si secunda inferior fuerit, ab acuto in gravem deveniemus. Et iste modus in omnibus notulis totius cantus subsequentibus est observandus. Sed quoniam elevatio notulae sive depressio, quanta in voce tenenda sit, non est facile cognitu, contemporanei nostri optimum in hoc modum excogitaverunt. Decreverunt enim, ut lineae quatuor extendantur aut quinque et a linea in spatio et a spatio in linea talis sit processus, qualis in arte facto instrumento. Voces continuo se invicem subsequuntur et sibi invicem succedunt. Et

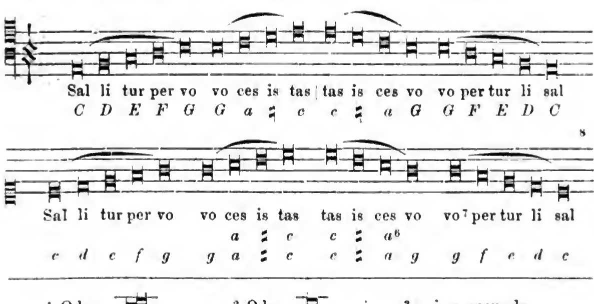
---

[1] similis.

[2] Inst. Mus. I, 14 (ed. Friedlein, p. 200).

ut cognoscantur loca illius distincta propter intervallorum differentiam et intercapedinum inaequalitatem, signatur una illarum linearum hoc [1] signo vel isto [2], quorum primum *f* grave, secundum vero *c* acutum demonstrat. Et haec signa neoterici claves appellare solent, quoniam loca manifeste demonstrant.

Disponemus igitur lineas quinque: cum primo signo media illarum signata, quod est *f*, cadet *c*, quod *sal* diximus, in spatio a linea inferiori et sequenti contento et in linea secunda[3] *d*, quod *li* appellavimus, et in spatio sub linea signata contento *e*, quod *tur* nuncupavimus. In hac igitur linea ponitur *per* et in spatio super ipsa contento, quod est *g*, *vo*; et sequitur eodem modo de reliquis scilicet: *ces*, *is*, *tas* ita, quod *tas* in linea cadet altiori, quod est aliud *c*, ubi est alia clavis collocata. At si volumus cum hac idem facere in altiori posita, idem eveniet. Sed si clavis ista non in altiori sed in subsequenti ponatur, sub linea prima *sal* ponemus. Et sic *tas* in linea cadet signata, quod etiam cum prima fiet, si in linea quarta a superiori ponatur, ita quod nec lineae nec spatia inter lineas contenta semper eandem tenebunt vocem. Sed secundum quod clavis magis vel minus (pag. 22) elevabitur, graviora seu acutiora loca tenebunt. Signabimus igitur nunc duplicem diapason, unam a littera *C*[4] in *c* acutam et aliam ab eadem in $\overset{c}{c}$[5] superacutam, ut inchoantes per diversa loca connotent voces.



---

[1] Oder [sign]. [2] Oder [sign]. [3] prima secunda.

[4] *c*. [5] *c*. [6] *a* ♮ *c c* ♮ *a*. [7] Fehlt im Druck.

[8] Die Notenzeichen fehlen im Druck. Die Tonbuchstaben der dritten Oktave sind nur einfach gesetzt.

Si autem lector non ita facile per notulas potest discurrere cum vocis elevatione seu depressione, ad monochordum recurrat et a tertia voce incipiens usque ad eius octavam conscendat et ad tertiam vocem descendat[1], ut dictum fuit capitulo [septimo tractatus primi]. Multi volentes totum igitur, quod dictum fuit, debere fieri cum instrumento, nunc[2] hoc sine eo facere scient[3] notulis inspectis.

Capitulum secundum.

Fictae musicae declaratio.

UT autem de his signis atque notulis plenior habeatur cognitio, aliqua circa hoc subtilius investigabimus. Solent enim alia signa in cantibus poni, per quae distantia intercapedinum cognoscitur inaequalis. Quorum alterum sic ♭[4] rotundo scribitur, alterum vero sic ♮ quadrum figuratur. Primum signum ♭ molle dicitur sive ♭ rotundum, secundum vero ♮ quadratum sive ♮ durum; ♮ quadratum et ♭ rotundum appellantur a figurae qualitate, sed ♭ molle aut ♮ durum dicitur ex eo, quod canentes per litteras Gregorii, quando ab *a* in b faciunt semitonium, illud b dicunt molle, quia, cum in arsim et thesim saltus fit per semitonium, magis[5] mollescit vox illa quam quando per tonum, sicut *a* ♭ molle, *a* ♮[6] quadrum durum. Sic etiam quando per semiditonum magis molle quam per ditonum, sicut *g* ♭ molle, *g* ♮[6] quadrum durum. Similiter diatessaron magis molle quam tritonus, sicut *f* ♭ molle, *f* ♮[6] quadrum durissimum.

Ex his patet error quorundam cantorum, qui dicunt ♭ molle aut ♮[6] quadratum. Duobus enim modis errant: primo, quia ipsi cantant per syllabam Guidonis et non per litteras Gregorii, neque igitur ♭ molle neque ♮[6] quadrum durum pronuntiant, sed *fa* aut *mi*. Secundo non faciunt rectam relationem; nam quando dicunt ♮[6] quadratum, debent correspondenter dicere ♭ rotundum,

---

[1] scandat. [2] in. [3] sciet.

[4] Bei Ramis bezeichnet *b* sowohl den Ton *B* des mittelalterlichen Systems, als auch das *b rotundum*. Um nun Irrtümer zu vermeiden, ist für *b rotundum* abweichend vom Original die übliche Type ♭ gewählt worden. Für *b quadratum* ist die Schreibweise ♮ *quadratum* beziehungsweise *quadrum*, welche Ramis in den meisten Fällen anwendet, durchgeführt worden.

[5] semitonium maius.

[6] b.

(pag. 23) et quando dicunt ♭ molle, debent dicere ♮ durum et sic relatio recta fiet. Et hoc fuit antiquis in morem per Gregorii litteras cantantibus, quibus propria[1] sunt vocabula sicut Graecis propria synemmenon aut diezeugmenon. Per nostras autem dictiones canentibus propria erunt nomina ♭ *is* in coniuncto et *is* ♮ in disiuncto. Omnibus vero communia tonum aut semitonium facere sunt vocabula. Sed alibi non solum in paramese signant istis signis tonos aut semitonia cantores. Dicunt namque: ubicunque *fa* sine *mi* reperitur, ibi *mi* faciendum est, sicut in ♭ *fa* ♮ *mi*. Idem quoque, ubi *mi* sine *fa*, quod appellant multi fictam musicam, quorum Philipetus temerarie loquens sic ait: una est ficta musica. Verum[2] tamen ignoravit, quod saltem modis deberet fieri duobus. Facere enim ex *mi fa* diversus est modus ab illo, qui facit ex *fa mi*, ut paulo post dicetur, ex eo, quod non voces correspondent eo modo, quo naturaliter sunt collocatae. Quando igitur ex *mi fa* est faciendum, tali signo perscribunt scilicet ♭ rotundo; sed quando ex *fa mi*, hoc signo notant scilicet ♮ quadro vel hoc ✱[3].

Locabitur igitur istud ♭ molle in quinque locis secundum eos, scilicet in ♭ *mi* et in *e la-mi*, in *a la-mi-re* primo, in *e la-mi* acuto et in *a la-mi-re* secundo. In his quidem locis dicemus *fa* per semitonium a loco proprio depressum, sed istud ♮ vel istud ✱ in *c fa-ut*, in *f fa-ut*, in *c sol-fa-ut*, in *f fa-ut* acuto et in *c sol-fa*, in quibus quidem locis dicemus *mi* per semitonium a loco proprio elevatum. Quod etiam appellant coniunctas propter hoc, quia sicut quando post mesen ponitur trite synemmenon, qua de causa tonus meses et parameses in duo semitonia dividendus est, ita et quilibet alius tonus alibi locatus dividi debet. Adduntque ulterius: quaelibet istarum coniunctarum hexachordum est sicut alia, quae prius posita sunt; et ideo sicut post *f fa-ut*, in quo *ut* dictum est, sequitur *g sol-re-ut*, ubi iterum *ut* collocatur propter iam dicta, sic et in unoquoque locorum. Diffiniuntque hoc modo: Coniuncta est facere de semitonio tonum et de tono semitonium, sic et de

---

[1] proprie.

[2] Voran gehen im Druck die Worte *Philipetus dicit.*

[3] Vgl. Pietro Aron, *Toscanello* (Aggiunta) und *Lucidario* II, fol. 3 v. sowie den Brief Spataro's an Aron in Vaticana 5318 Nr. 54 (Abschrift in Bologna, Liceo musicale *B. 106*): *»Questo signo ✱ predicto e stato chiamato dal mio preceptore signo de b quadro tortum et da frate Joanne othbi e stato chiamato signo de b quadro iacente et questo ♮ da lui e stato chiamato signo de b quadro recto.«*

semiditono ditonum et de ditono semiditonum et de aliis speciebus similiter.

Et sic bene dicunt, quia ad modum diezeugmenon et synemmenon tetrachordorum se habent ista hexachorda coniuncta. Semotus a vera cognitione Johannes Tinctoris sic ait: Coniuncta est positio ♭ aut ♮ in loco irregulari[1]. Nam si signum ♭ mollis poneretur in *c sol-fa-ut* vel in alio loco, ubi *fa* esset, irregulariter esset positum (pag. 24) et tamen coniuncta non esset, ita si ♮ quadrum ubi *mi*. Quod si ♭ ponatur in *b mi*, coniuncta fit et tamen locus est irregularis ipsius ♭, qui octava est ad ♭ rotundum. Cum igitur in *b mi fa* ponatur, octavo loco a *fa*, quod ponitur in trite synemmenon diapason resonans consonantiam, *ut* habebit et reliquas voces singulas singulis referendo in diapason consonantia cum aliis resonantes. Sicut igitur *ut* synemmenon ab *ut* diezeugmenon tono superatur, ita *ut* istius a *Γ ut* tono suberit, quod appellatur ab ipsis retropolis, quia, cum *Γ ut* in capite pollicis superpositum sit, retro ipsum in prima scilicet exteriori iunctura digiti ponitur et sequitur in *Γ ut re*, in *are mi*, in *bmi fa*, sed in *c fa-ut sol* et in *d sol-re la*. Sic et ad *mi*, quod ponitur in *c fa-ut* elevandum, *ut* ponitur in *a re*, et completur istud hexachordum in *f fa-ut*.

Capitulum tertium.

De coniunctarum cognitione[2].

CONIUNCTAE autem, quae per semitonium vocem a loco proprio deprimunt, appellantur ab ipsis coniunctae ♭ mollis; sed quae eodem elevantur semitonio, ♮ quadrati. Ad brevem autem uniuscuiuscunque coniunctae cognitionem *ut* hoc interest, ut cognito loco coniunctae ab eodem per iuncturas retrocedamus dicentes: *fa, mi, re, ut*, si ♭ mollis, aut *mi, re, ut*, si ♮ quadrati. Unde qui bene omnia, quae dicta sunt, inspexerit, taliter manum compositam recte conspiciet: In retropolis scilicet *ut*, in *Γut ut re*, in *are ut, re, mi*, in *bmi ut, re, mi, fa*, in *c fa-ut* vero *ut, re, mi, fa, sol*, in *d sol-re ut, re*,

---

[1] *Diffinitorium.* Vgl. Coussemaker, Scriptores IV, 180 b u. H. Bellermann, »Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium« in Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft I, 75.

[2] Kapitel-Abteilung wie Überschrift fehlt.

mi, *fa*, *sol*, *la*, a quo usque *a la-mi-re* secundum in omnibus signis vel locis sex istas voces reperiemus. Post *a la-mi-re* resolvitur; nam id quod prius incepit, prius desinit. Et ita in secundo ♭ *fa* ♮ *mi* erunt *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, in *c sol-fa mi*, *fa*, *sol*, *la*, in *d la-sol fa*, *sol*, *la* et in *ela sol*, *la*, post quam ponunt aliam vocem scilicet *la*, quae distat per tonum ab ista, quoniam dependet ab ultima coniunctarum. Et sic erunt loci viginti duo, ideoque post coniunctarum additionem manus perfecta dicitur, quoniam tota per semitonia recte divisa est. Ipsi autem dicunt perfectam, quoniam trium diapason est continentia. In ternario enim maxima perfectio denotatur, quoniam totum aequale est suis partibus quotis et aliquotis simul sumptis nec aliquis alius numerus hanc sibi dignitatem vendicat. Sed ex parte bene dicunt, in hoc scilicet, quod ternarius numerus perfectus est. Verum in hoc errant, quia manus trium diapason non est, ut paulo post ostendemus.

Ex his autem, quae dicta sunt, lectores excogitare poterunt, quomodo ex Guidonis doctrina confusio suborta (pag. 25) est. Ipse enim consideravit, quod semper, ubicumque semitonium esset pronuntiandum, *mi* et *fa* cantores proferre deberent. Propter hoc autem crebrius hexachorda in tetrachordis tam coniunctis quam disiunctis locavit, propter quod binas voces et ternas in uno eodemque loco, ut supra monstratum est, de necessitate collocavit. Nos autem de necessitate easdem sex in locis praedictis componi ipsius habito fundamento mathematice demonstravimus. Sed de vocum in uno loco confusione de Guidonis arte proveniente satis hactenus. Deinceps autem quae ipsarum proferendae sint, quae vero reticendae, quod eius sequaces mutationes appellant, subtilius discutiamus.

Capitulum quartum.

De vocum permutatione.

SUPEREST nobis tanta vocum cognita variatione, ad quid in uno loco sint collocatae, subtiliter disserere, utrum scilicet omnes simul pronuntiare aut unam alia in eodem loco dimissa debeamus accipere. Circa quod advertendum est tres illarum ascendentes dici scilicet *ut*, *re*, *mi*, tres vero descendentes scilicet *fa*, *sol*, *la*. Unde Guidonis sequaces dicunt: *ut*, *re*, *mi* scandunt, *fa*, *sol*, *la*que descendunt. Et cum cantus in altum ascendit, pro descendente voce

ascendentem accipere nos percipiunt, ut, si sumus in mese cum *la* et cantus petit loca altiora, iuxta istorum doctrinam *la* dimittere et *re* aut *mi* debemus assumere et tunc cum *re* aut cum *mi* ad altiora loca facilius poterimus pervenire. Sic et cum in paranete synemmenon vel trite diezeugmenon fuerimus cum *ut* et cantus ad ima perlabitur, *ut* dimittere et *sol* vel *fa* iubent accipere, et sic cum *fa* vel *sol* cantando descendere poterimus. Et hoc est, quod ipsi mutationem appellant dicentes: mutatio est unius vocis in aliam variatio[1]. Alii autem sic diffiniunt: mutatio est duarum vocum aequalium inter se per diversas proprietates in uno signo et una voce variatio.

Permutatio autem dupliciter fit: aut causa[2] necessitatis scansionis aut remissionis aut causa praeponendi postponendive semitonium. Haec autem semper in vocibus, quae eiusdem sunt qualitatis, fieri cognoscimus, hoc est ambae ascendentes aut ambae descendentes. Illa autem non sic, sed ex una ascendente et alia descendente componitur. Erit igitur triplex mutatio: una totidem in ascendendo, alia totidem in descendendo, tertia vero capit utrumque. Sed quae totidem in ascendendo fit, ea est quae de vocibus ascendentibus composita est, uti in *g sol-re-ut re ut*, *ut re*, in *a la-mi-re* (pag. 26) *mi re*, *re mi* et in suis octavis. Quae vero totidem in descendendo fit, ea nimirum est, quae ex vocibus descendentibus constat, sicut in *c sol-fa-ut sol fa*, *fa sol*, in *d la-sol-re la sol*, *sol la* et in suis octavis. Itaque semper fit inter voces per tonum secundum ordinem distantes. Secundum ordinem dico, quia, ut supra dictum fuit, sicut *ut* a *re* distat per tonum, sic a *re mi*, ita etiam *fa* a *sol* et *sol* a *la*. Sed quando mutatio fit, in loco aequali sunt collocatae.

Tertia vero mutatio dupliciter fit, quia aut in vocibus quae in ordine positae[3] per diatessaron aut per diapente distant. Per diatessaron tribus modis scilicet *fa ut*, *ut fa*, *sol re*, *re sol*, *la mi*, *mi la*, per diapente autem duobus scilicet *la re*, *re la*, *sol ut*, *ut sol*. Quando igitur manus est imperfecta, in *Γ ut*, in *a re*, in *b mi*, in *c la* permutatio fieri non potest[4], quoniam unius vocis non est

---

[1] Tinctoris, Diffinitorium (Coussemaker, Scriptores IV, 186 u. Jahrbücher I, 96).

[2] a causa.

[3] positis.

[4] possit.

sed duarum aequalium, propter quod etiam in utroque ♭ *fa* ♮ *mi* non fit*.

In arte prima imperfecta, ubi igitur tantum duae voces erunt aequales, duae fient mutationes: una a prima voce in secundam et alia e converso. Sed cum tres fuerint[1], hunc modum tenebunt: a prima in secundam et e converso fiunt duae et a prima in tertiam et e converso aliae duae et a secunda ad tertiam et e converso aliae item duae et sic sex habebuntur. Sed cum secundo vocem ascendentem nominamus, mutationem in ascendendo causari dicunt.

Sed ulterius addunt illi vocis proprietatem scilicet ♮ quadrati aut ♭ mollis sive naturae. Naturae autem appellant hexachorda, quae in utroque *c* sunt inchoata. ♮ quadrati, quae a *g*, b mollis vero, quae ab *f*. Ut ergo uno concludamus exemplo, per quod in aliorum cognitionem facile veniatur, dicimus in *g sol-re-ut sol re*, *re sol*, *sol ut*, *ut sol*, *re ut*, *ut re*: *sol re* in ascendendo de natura in ♭ molle, *re sol* in descendendo de ♭ molli in naturam, *sol ut* in ascendendo de natura in ♮ quadrum, *ut sol* per contrarium, *re ut* in ascendendo de ♭ molli in ♮ durum, *ut re*** in ascendendo de ♮ quadro in ♭ rotundum. Hoc enim modo servato in aliis locis quisque per se poterit per ea, quae dicta sunt, has permutationes investigare.

Sed et hoc habito fundamento in manu perfecta facile de omnibus sex vocibus in eodem loco positis mutationes omnes facere poterit. Unde exempli gratia capiamus *d sol-re*, ubi sex voces fuerunt locatae, iungemusque *la* modo praedicto scilicet cum vocibus, quae in ordine per tonum aut diatessaron aut per diapente

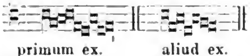
---

[1] fuerit.

* In ♭ *fa* ♮ *mi* fit permutatio secundum Marchetum, quod et in *Pratica* nostra declaramus, ut hoc etiam probatur exemplo:



** Sexta mutatio in G sol-re-ut, scilicet *ut* in *re*, fit directe et regulariter descendendo ut hic:



primum ex. aliud ex.

Ecce quod in huius exempli quinta notula mutatur *ut* in *re* descendendo per regularem et directam mutationem. In secunda autem alterius exempli notula mutatur irregulariter et indirecte *ut* in *re* scilicet ascendendo. Haec autem latius rationabiliterque in primo *Praticae* nostrae aperta sunt.

distaverint, dicemusque *la sol*, *sol la* habebimusque duas; deinde cum *mi* scilicet *la mi*, *mi la* et erunt quatuor; at cum *re*, quia per diapente coniungendo, iterum binas facimus per-(pag. 27)mutationes scilicet *la re*, *re la*. Ex *la* igitur sex provenire non dubitamus. Qua dimissa *sol* capiatur et fient eodem modo sex scilicet *sol fa*, *fa sol*, *sol re*, *re sol*, *sol ut*, *ut sol*. *La sol*que dimissis *fa* capiatur, quae solum cum voce *ut* iungi poterit, eruntque quatuordecim. Sed *mi* cum *re* et *re* cum *ut* combinatis quatuor efficiunt. Ubicunque ergo sex voces reperiuntur, decem octo fieri mutationes videntur. In *c fa-ut* igitur, quoniam deficit *la*, duodecim erunt, in *b mi* sex tantum, sed quatuor in *a re*. In Γ*ut* duas tantum habebis; eodemque modo ♭ *fa* ♮ *mi* secundo sicut *c fa-ut* et *e la* sicut Γ*ut*. Sic et cetera signa vel loca inter ista contenta.

Capitulum quintum.

Reprobans aliqua praecedentis et rectum modum coniunctarum demonstrans.

DISPOSITA iam manu perfecta et eorum, quae ad eius perfectionem requiruntur, forma praescripta super sunt nobis aliqua subtilius investiganda, quoniam, etsi dictum sit a *d sol-re* usque *a la-mi-re* secundo sex voces esse in quolibet loco repertas et ex illis quoque sex vocibus decem et octo mutationes causari, de vocibus quidem verum est, sed de mutationibus minime. Ad cuius evidentiam disponatur figura cum vocibus Guidonis a Γ*ut* usque *e la*, quae dicetur ordo naturalis ex eo, quod voces naturaliter sunt dispositae, sicut ex monochordi regularis proveniunt[1] divisione. Sed haec eadem figura ad latus eius sinistrum tono intensa disponatur, sic et ad dextrum per eundem tonum remissa. Ex hac figurae dispositione reperiemus quemlibet tonum ordinis naturalis ab altero[2] accidentalium esse divisum[3], qua divisione omne instrumentum perfectum divisum esse debet. Namque ab *a re* in *b mi* tonus naturaliter est, quia *re mi*. Sed cum ex ordine accidentali tono remisso[4]

---

[1] provenit.

[2] altera. Vielleicht ist auch zu *altera* das Wort *voce* dem Sinne nach zu ergänzen.

[3] Vgl. Pietro Aron, *Lucidario* II fol. 10 b.

[4] remissa.

sit *mi* aequalis vox ipsi *re* naturalis [scl. ordinis], relinquitur, quod *fa* vox, quae ab ista voce *mi* sequitur, non attinget *mi* naturalis ordinis, cum illa semitonium faciat et ista tonum intendat. Praeterea cum a *b mi* ad *c fa-ut* ordinis naturalis semitonium fit, quia *mi fa*, et a *re* accidentalis sinistri, quae illi *mi* est aequalis, sequetur *mi* tono elevatum, relinquitur, quod altior erit per semitonium voce *fa* naturalis, et sic tonus naturalis, qui a *c fa-ut* ad *d sol-re* canitur, in duo semitonia manet divisus. Rursus cum a *d sol-re* ad *e la-mi* tonus naturaliter fit, quia *re mi* aut *sol la*, et illi *re* aut *sol* naturalis *mi* accidentalis dextri fit coaequalis, sequitur, vox *fa*, quae semitonium faciet tonum illum, qui inter *d sol-re* et *e la-mi* est, dividendo, ad vocem *mi* naturalis ordinis non attinget. Quemadmodum igitur in hoc fecimus tetrachordo, lector subtilis in reliquis faciet inspecta figura [in] hoc[1] margine posita. (pag. 28)

Diceret tamen aliquis, quod, licet possint fieri ad libitum istae coniunctae, mensura tamen non, ad quod breviter dicimus: ita evidenter fient atque sine labore sicut ipsemet ordo naturalis factus fuit in prima figura. Ad quod examinandum disponatur prima mensurata figura, deinde faciemus coniunctas ♭ mollis hoc modo: Duplicata quantitate *q i* signabimus primam ♭ mollis coniunctam; sic prima ♭ eritque inter *a* et *b*. Deinde quantitas chordae *i* et prima ♭ medio dividatur signeturque secunda ♭, quae erit inter *d e*. Quodsi secunda ♭ *q* mediam diviserimus quantitatem, signabimus quartam[2] ♭ inter *l m*.

Figura 4.

		la
		t
	e la	*la-sol*
	t	t
la	*d la-sol*	*sol-fa*
t	t	♮ *mi*
la-sol	*c sol-fa*	♭ *fa*
		s
t	♮ *mi*	*la-mi-re*
sol-fa-ut	♭ *fa*	t
s	s	
♮ *mi*	*a la-mi-re*	*sol-re-ut*
♭ *fa*	t	t
la-mi-re	*g sol-re-ut*	*fa-ut*
		s
t	t	*la mi*
sol-re-ut	*f fa-ut*	t
	s	
t	*e la-mi*	*la-sol-re*
fa-ut	t	t
s		
la-mi	*d la-sol-re*	*sol-fa-ut*
t	t	♮ *mi*
la-sol-re	*c sol-fa-ut*	♭ *fa*
	s	s
t	♮ *mi*	*la-mi-re*
sol-fa-ut	♭ *fa*	t
s		
♮ *mi*	*a la-mi-re*	*sol-re-ut*
♭ *fa*	t	t
la-mi-re	*g sol-re-ut*	*fa-ut*
		s
t	t	*la-mi*
sol-re-ut	*f fa-ut*	t
	s	
t	*e la-mi*	*sol-re*
fa-ut	t	t
s		
la-mi	*d sol-re*	*fa-ut*
		s
t	t	*mi*
sol-re	*c fa-ut*	t
	s	
t	*b mi*	*re*
fa-ut	t	t
s		
mi	*a re*	*ut*
t	t	
re	*Γ ut*	
t		
ut		
	Ordo naturalis.	*Ordo accidentalis sinister.*

[1] praecedenti. [2] quarta.

Figura 5.

5ª ♮
4ª ♮
3ª ♮
2ª ♮
1ª ♮
q p t 5ª ♭ o t n s m t 4ª ♭ l t k s ♮ apot. i s h t 3ª ♭ g t f s e t 2ª ♭ d t c s b t 1ª ♭ a

Sed quarta ♭ secunda ♭ quantitate per medium divisa signabimus tertiam[1] ♭. Sed tertia ♭ *q* quantitas si [per medium] dividatur, quinta ♭ signabitur. Habebimus igitur ex hac divisione quinque ♭ mollis coniunctas ex recta divisione perpensas.

Sed si ♮[2] quadrati habere procuramus coniunctas, per tria *b q* dividemus et a littera *q* versus *b* venientes in fine trientis ponemus quartam[3] ♮ scilicet inter *n o* et in besse secundam ♮ quadratam[4], quae cadet inter *f g*. Sed si secundae ♮[5] quadratae *q* quantitas per tria dividatur, a littera *q* versus secundam ♮ quadratam venientes in besse ponemus tertiam ♮ eritque inter *k l*, cuius et *q* quantitas si duplicetur, proveniet sic prima ♮ inter *c d* signata. Habebimus igitur ex hac divisione quatuor ♮ quadrati coniunctas ex recta divisione provenientes, ut patet in figura.

Si enim quintam habere voluerimus, tertia ♮ *q* quantitatem medio dividamus et erit supra *p* per duos tonos. Verum quia nihil sub proslambanomenon nec supra neten hyperboleon in mensurata figura addere volumus, non eam ponimus, non ex eo, quod fieri non posset, sed quia ista tenuerunt antiqui et a Boetio sic traditam reperimus doctrinam.

Quando ergo addere aliquid sub aut supra voluerimus non in eadem chorda, sed in diversis, facere poterimus concordantes illas chordas cum his divisionibus in una recte factis in diapason correspondentes ut puta: si unam chordam addere sub proslambanomenon voluerimus, taliter disponemus, quod in sono diapason aequisonet lichanos meson et erit *Γut*, et si aliam sub ista, cum parhypate meson aequisonabit in diapason, diapente cum parhypate hypaton, diatessaron cum prima coniuncta[6]. Haec chorda erit, quam dicunt moderni

[1] tertia. [2] *b*. [3] quarta.
[4] secunda ♮ quadrata. [5] *b*.
[6] Scil. prima ♭ mollis coniuncta.

retropolis, ut supra iam diximus, in qua paene omnia modernorum instrumenta, quae polychorda, in Italia reperimus incepta, etiam organa et alia instrumenta completa, quae per semitonia sunt divisa. In Hispania vero nostra antiqua monochorda et etiam organa in *c* gravi reperimus incepisse. Sed modernorum polychorda et etiam organa octo voces sub *c* gravi in ordine ponunt naturali. Non tamen (pag. 29) habent voces coniunctas ♮ quadrati sive ♭ mollis sub proslambanomenon, sed tantum est diapente recta sub *Γut*, ita ut *Γut* sit octava *g sol-re-ut*, retropolis octava sive diapason *f fa-ut* et alia diapason *e la-mi* aliaque *d sol-re* et alia *c fa-ut* octava sub *d sol-re* idest diapason. Iam hic Bononiae repperimus polychordum, sed sub *c fa-ut* non nisi in Hispania. Verum non refert, ubi quis incipiat, modo chordarum modi et divisiones semitoniorum et tonorum observentur.

Habent se igitur ista tetrachorda sicut synemmenon et diezeugmenon. Inde est ergo, quod isti contemporanei nostri coniunctas appellant; sed etiam disiunctas improprie vocant, quando sine mutatione ab una proprietate in aliam se transferunt, ut puta: si reperiantur in *c sol-fa-ut* dicentes *fa* et ad *f fa-ut* descendere immediate cogantur[1] et deinde ad graviores, tunc ille descensus dicitur disiuncta, quia *fa* in altiori voce et *fa* in inferiori pronuntiant. Sic et quando per diapason saltus fit, ubicumque fit, semper disiuncta fiet necessario. Dixi in diapason necessario, quoniam in diapente non semper fit de necessitate, sed solum, quando diapente est *mi mi* ut *e* ♮ aut *fa fa* ut *f*[2] *k*. Sed si [cantus] fiat ab *a la-mi-re* existente[3] cum *re* et descendat[4] per saltum diapente, immediate illud *re* mutatur in *la* et dicitur *re la re*, quoniam tunc bene sequitur illud *re* ab illo *la*. Sic et in *g* existens cum *ut* saltu facto per diapente immediata non fit disiuncta, sed mutatur in *sol* et dicitur *ut sol ut*, quia bene sequitur illud[5] *ut* ab illo *sol*. Tritonus immediatus semper causat disiunctas, ut si ab *f* fiat saltus usque *c solfa-ut* transiens ♮ unica notula, tunc dicitur in *f fa* et in ♭ *fa* ♮ *mi mi* et sequitur *c fa* et tunc disiuncta dicitur, quoniam illud *mi* non sequitur nec dependet ab illo *fa* graviori. Alii saltus, qui maiores sunt diapente, semper faciunt disiunctas tam in intendendo quam remittendo, praeterquam ubi *la* possit accipi in hexachordo, ut, si

---

[1] cogatur. [2] c. [3] existentes.
[4] descendant. [5] li.

in *a la-mi-re re* aut *mi* tenemus, cantus per saltum ad *c fa-ut* remittatur; tunc *la* est accipiendum et dicitur *mi la ut* aut *re la ut*. Aliter autem supra diapente semper disiuncta fiet.

Sed videndum nobis est, quod erat probandum, utrum scilicet decem et octo mutationes in unoquoque locorum per voces coniunctas fieri possint? Quod si bene inspiciatur figura, facillime dignoscetur, quod solum in *d sol-re, g sol-re-ut* et eorum octavis decem et octo fient mutationes, quoniam in his tantummodo locis sex illae voces aequaliter sunt collocatae, ut patet in figura. In aliis vero, quoniam non omnes voces in eadem linea conveniunt, sed aliquae altiores, aliquae vero ponuntur inferiores, non omnes fient decem et octo. In *e la-mi* ergo, ubi *fa* et *ut* sunt inferiora, non decem et octo sed tantum erunt 12 hoc modo: ex *la* sex, sed ex *sol* tantum duae scilicet *sol re, re sol*, quoniam neque cum *fa* combinari potest neque cum *ut*; ex *mi* cum *re* combinata aliae duae et sic sunt 10, sed *fa* cum *ut* quia inter aequales, licet cum aliis sint inaequales, alias habebimus (pag. 30) duas et sic erunt 12. Sic et in *f fa-ut*, ubi *la* et *mi* sunt inaequales, tantum 12 habebimus hoc modo: *la mi, mi la* tantum duae sunt, sed ex *sol* 6 provenire non dubitamus et ex combinatione *fa* cum *ut* et *re* cum *ut* quatuor evenire certum est; igitur duodecim. Sic in *e la-mi*, sed in *a la-mi-re*, ubi solum *fa* est inaequale, quatuordecim erunt. Hoc ideo, quia quatuor cum eo erant fiendae scilicet *sol fa, fa sol* et *fa ut, ut fa* et in *c sol-fa-ut* similiter. At in ♭ *fa* ♮ *mi* duodecim et ita in eorum octavis, ut quisque per se recte poterit videre.

Apparet igitur ex his, quod[1] non omnibus in locis 18 mutationes fiant; sic et apparet falsitas manus perfectae, quia non est perfecta tribus diapason, quoniam excedit per semitonium. Esset enim perfecta, si illa vox ultima ordinis accidentalis sinistri tantum distaret per semitonium a sua propinqua, et tunc faceret contra ipsum Guidonem suosque sequaces, quia scilicet inter *sol* et *la* non toni sed semitonii tantum esset distantia.

Notandum igitur ex hoc, quod cantare per ordinem accidentalem aliquando idem est quod per naturalem. Sola est signorum et linearum differentia, quod semitonium non eodem loco respondeat ut in naturali. Nam si in naturali ordine semitonium erat ab *e* in *f*, per signum ♭ in eadem *e* positum deprimitur et fit a

---

[1] quoniam.

littera *d* in *e*. Sic et si in *f* ponatur ♮ vel ✱, elevatur et fit ab *f* in *g*. Verum cum per aliquem accidentalium ordinem cantare volumus, semitonium sequitur post duos tonos; sic et coniunctum, sic etiam et disiunctum tetrachordum, quod dictum fuit ficta musica. Et tunc cavendum est a naturali sicut ab accidentali. Quando per naturalem verum, sectatores Guidonis, contemporanei nostri, non ita faciunt, sed ab accidentali ad naturalem et e contra frequenter se transferunt, quidam forte et casu, quod non intelligant cantus compositonem, quidam vero ex industria astuteque. Sed qui ex industria hoc faciunt, signant lineam vel spatium hoc signo ♭ vel hoc ♮ sive isto ✱ et tunc secundum illud signum cantando prosequuntur. Dicunt tamen, quod, si in principio signum positum sit, per totum cantum ordo talis observandus est. At si non in principio sed in processu ponatur, dicunt, quod tantum illa nota, cui apponitur, illius signi subiacet legi. Unde et varias faciunt considerationes in notulis elevando scilicet a loco proprio deprimendoque. Nam si in *b mi* notula sit hoc signo ♭ signata et post illam sequatur altera in *c fa-ut* isto ✱, quamquam semitonii in ordine naturali sit intercapedo, propter depressionem primae et sublimationem secundae in semiditoni[1] transit intervallum. Sic et in omnibus locis semitonii distantiam includentibus. Quod si una oda in *e la-mi* perscribatur hoc signo ♭ et altera in *c fa-ut* isto ✱, licet ditoni sit intervallum, convertitur in toni distantiam; sic in quibuscumque locis praedictam distantiam includentibus. Eodem modo de aliis maioribus speciebus fiendum dogmatizant et talis, dicunt[2], ordo servetur[3], quod semper signum ✱ in loco coniunctarum ♮ quadrati ponatur[4] et hoc ♭ in illis, in quibus coniunctae ♭ rotun-(pag. 31)di locantur.

---

[1] semitonii. [2] dicuntur. [3] servet.

[4] Vgl. Pietro Aron, *Toscanello (Aggiunta): Ma la nota ne la sua temporale quantita non mai mediante tal segno cresce ne discresce intra il suono grave et acuto, ilquale segno presente* ✱ *e stato chiamato da* Bartholomeo Rami, *musico dignissimo veramente da ogni dotto venerato, segno di b quadro e da frate Giovanni Ottobi e stato chiamato segno di b quadrato jacente et questo* ♮ *da lui e stato chiamato segno di b quadro retto, liquali nomi son piu rettamente considerati che non e chiamare tal segno* ✱ *diesis.* Auch Spataro (*Errori de Franchino Gafurio*, fol. 48a) nennt ✱ *segno di b quadro jacente.* Nach ihm ergänzt sich die durch dasselbe bewirkte Erhöhung mit dem diatonischen Halbtone zum Ganztone.

Johannes vero de Londonis et alii minus periti dicunt: quemadmodum in ♭*fa* ♮*mi* ambo signa possunt locari, ita et in aliis locis, ubi nec *fa* nec *mi*. Quod ita fieri possit, minime negandum est; at quod debeat, concedendum non arbitror. Propterea igitur si per iam dicta tonus in duo semitonia manet divisus, frustra fiunt reliqua supervacanea, quoniam ad hoc istud permittitur, sicut iam dictum est, ut tonum et semitonium a qualibet voce possimus habere, sicut a ♭*fa* ♮*mi*. Dicunt namque, si in *g sol-re-ut* sit vocula signata ♭ praecedente et in eodem sit altera isto ♮ praecedente, licet unisonus videantur, tamen propter primae depressionem et secundae elevationem semitonii sicut *mi fa*. Duplici de causa male dicunt: primo, quoniam, etiamsi prima signum non haberet, secunda tamen esset altior ea propter signum saltem per semitonium; secundo errant, quia, si prima iam per aliud semitonium depressa est ab illo loco et secunda alio semitonio ab illo loco elevata, duo semitonia sunt. Ergo toni differentia et non semitonii est, tamquam *ut re*. Eodem modo dicunt in *d sol-re* et istorum octavis.

Horum quae dicta sunt exempla subtili lectori relinquimus invenienda, ita ut quatuor aut quinque extendat lineas et aliquam signet illarum littera sive clavi alterata duarum supradictarum et notulas disponat cum signis, sicut diximus. Incipit ex hoc, dumtaxat ex Guidonis doctrina, prolapsa confusio. Eius enim sectatores pertinaciter credunt et pro indubitato habent, quod nisi inter *fa* et *mi* non possit fieri semitonium. Dicunt, propterea quod[1] *mi* claudens os austeritatem denotat, *fa* vero laxans os mellitiem signat. Hoc autem nihil esse rationibus firmissimis et mathematicis cognita musicae differentia curabimus ostendere.

Capitulum sextum.

Quod musicae differentia non est in qualitate sed in quantitate.

Est enim differentia musicae in quantitate arsis vel thesis constituta, non autem in magnitudine sive fortitudine aut vocis debilitate collata[2]. Cum enim in arte Guidonis tres vocum

---

[1] quia.

[2] In seiner bereits angeführten gegen Ramis gerichteten Schrift *Excitatio quaedam Musicae artis per refutationem*, welche sich im wesentlichen mit der

proprietates inter se differentes[1] ponantur, necesse est, inter voces aequales differentiam[2] ponat. Nam in *g sol-re-ut sol* naturae a *re* ♭ mollis vel ab *ut* ♮ duri differentiam faciat necesse erit. Sic et *re* ab *ut*. Ergo aequales non sunt et per consequens mutatio in eis fieri non posset. Et tamen ipsi faciunt per suam doctrinam iam superius propalatam. Ergo ipsi sibi contradicant necesse est.

Quidam vero, ut Magister Osmensis Hispanus, qui tractatum quendam in hac edidit facultate, putant se ad inconveniens ducere hoc modo dicentes: si non differrent[3] *fa* et *sol* in *c sol-fa-ut*, non ponerentur, quia frustra fit per plura. Sic ergo ponuntur, quia differunt; ita et reliquae voces alibi locatae. Sed istud inconveniens nullum est, quoniam ponuntur ibi ad faciendum semitonium longius aut propinquius, ex quo provenit differentia musicae. Nam si omnes intercapedines essent aequales tonorum aut semitoniorum, nulla esset musicae differentia. Quod si per inconveniens solvere volumus, multis dubitationibus hoc idem facere poterimus. Cum enim dicant voces ♮ duri a vocibus ♭ mollis differre, idem a se ipso differre nescientes consentiunt, quod aliquibus exemplis comprobavimus. Est enim in *c fa-ut fa* ♮ [duri]. Manifeste ponunt ibidem *mi* per ♮; coniunctam propter hoc (pag. 32) enim ponunt, quia differentiam inter *fa* et *mi* magnam cognoscunt, et tamen utraque vox est ♮ quadrati. Ergo idem differt a se ipso, quod erat probandum. Sic et in *a la-mi-re;* ubi est *mi* ♭ mollis, ponitur *fa* coniunctae ♭ mollis. Ergo ♭ molle differt a ♭ molli.

Absurdum certe est in musica differentiam inter voces ♮ duri et ♭ mollis aut naturae ponere, quod frater Johannes de Sancto Dominico, magister in theologia, conatus est affirmare. Verum quia librum nullum composuit, nihil de eo dicendum. Sed frater Johannes Hothby[4] anglicus carmelita, qui semitonium durum

---

Widerlegung dieses Kapitels VI beschäftigt, beweist Johannes Ottobi (Hothby), daß die Unterschiede der Musik nicht blos in der Quantität, sondern auch in der Qualität beruhen.

[1] differre. [2] differre. [3] differunt.

[4] Ottobi. Der Karmeliter Hothby tritt in zwei Schriften gegen Ansichten auf, die Ramis in seiner Practica ausgesprochen hat: a) Epistola ubi cuiusdam Osmensis, Hispanici tunc in honore, censuras refutat (Florenz, Bibl. Naz. Centr. Cl. XIX D. 36); b) Excitatio quaedam musicae artis per refutationem (Florenz, Bibl. Naz. Centr. Cod. Pal. 472). Vgl. A. W. Schmidt, Die Calliopea legale des Johannes Hothby (Leipzig, Hesse u. Becker 1897), S. 9.

ponit et molle atque naturale, longe peius cognovit[1]. Bene quidem in suo monochordo numeros assumpsit, quia eosdem, quos in suo Boetius, ponit. Differentiam tamen illam semitonii [eum] non ab illo, sed ab aliquo indocto reor accepisse. Sed mihi de eo dicere, quod frater Johannes Carthusiensis de Marcheto dicere solitus est. A seculo non est auditum triplex ponere semitonium: chromaticum scilicet, enharmonium atque diatonicum, quia, ut ait, quis umquam audivit ab aliquo vero doctore triplex esse semitonium nisi ab isto marchetista[2]. Frater Johannes Hothby, credo, ab ipso aliquot fundamentum assumpserit. Sed non miror, quia sequax Guidonis est. Ego enim caput conterere volo, ut corpus istud in erroribus constitutum cadaver iam fiat nec amplius vivere possit.

Praeterea iste magister Osmensis iam allegatus dicit: istae tres proprietates scilicet ♮ durum, ♭ molle et natura sic se habent sicut illa tria genera melorum, quae ponuntur a Boetio scilicet: diatonicum, chromaticum et enharmonium, quoniam diatonicum, quod aliquantulum durius est, dicit ♮ quadrati similitudinem tenere, enharmonium vero, quod magis ad molle coaptatum est, ♭ molli comparat, chromaticum vero, quod inter utrumque medium tenet, naturae imaginem servat. Hoc autem iam, cum in studio legeremus Salmantino, praesente et coram eo redarguimus et in tractatu, quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus adeo, ut ipse viso et examinato tractatu

---

[1] Hothby erklärt in der *Excitatio*, daß er die Halbtöne benannt habe nach den Hexachorden, in denen sie sich finden. Da man nun die drei *proprietates cantus*: *natura*, ♭ *molle* und ♮ *quadrum* bez. ♮ *durum* unterscheide, so können auch entsprechend die Halbtöne bezeichnet werden, wie man ja ein Haus, das aus weißem Material aufgeführt sei, ein weißes Haus nenne. Auch die folgende Behauptung, er habe die Zahlen dem Boetius entlehnt, weist er zurück. Wohl stimme er mit jenem, was das chromatische und enharmonische Geschlecht anbetreffe, überein. Hinsichtlich des diatonischen habe er sowohl nach der Höhe als auch nach der Tiefe zu mehrere (Zahlen) hinzugefügt, da sein Monochord mehr Töne enthalte. Was die Halbtöne anbetreffe, so stehe er nicht an, statt der angegebenen 3 deren 5 zu unterscheiden. (Er nimmt hinzu die Halbtöne 16 : 17 und 17 : 18. [Boetius Inst. Mus. I, 16.]) Seine Lehre von den Halbtönen stütze sich auf Boetius und nicht auf Marchetus.

[2] Vgl. Joannis Gallici dicti Carthusiensis seu de Mantua *Ritus canendi vetustissimus et novus*, lib. III, cap. 1 (Coussemaker, Scriptores IV, 328b).

meo hoc dixerit: Non sum ego adeo Boetio familiaris sicut iste*. Nam ego quidem probavi in duobus aliis generibus esse ♮ durum et ♭ molle sicut in isto. Ibidem enim tetrachordum synemmenon reperiri non dubito et alia partitio illorum est, alia vero istius.

Partiamur enim tetrachorda chromatici per semitonium, semitonium et trihemitonium, hoc est: primum intervallum est semitonii et secundum semitonii, sed tertium est trihemitonii sive semiditoni. Enharmonium vero genus semitonium dividit in duas partes, quae dieses appellantur, et sic duo spatia prima singulas dieses tenent; at vero tertium intervallum ditonum[1] amplectitur. De his tamen generibus nihil ad praesens tractamus, quoniam in fine huius primae partis ea in practicam ponemus notulis signatis.

Nunc autem qualiter non semper (pag. 33) inter *mi* et *fa* sit semitonium declaremus, et qualiter mutationes coniunctarum sint necessariae dicemus vel voces tonales efficientur, semitonales et ditonales, semiditonales et e contra. Iuxta quod recte intelligendum quae sequuntur diligenter perscrutemur.

Capitulum septimum.

Reprobans Guidonis sequaces et veritatem rei subtiliter demonstrans.

PERSCRUTATA enim musicae differentia atque perspecta restat probandum, qualiter voces tonales fiant semitonales et e contra, iuxta quod sciendum, quod cantus in ascensu, ut dicit Johannes de Villanova, vult vocem fortificari et in descensu molle fieri. Unde dicit ipse, quod, si cantus psallat *a c d* et non revertatur ad *c*, quamvis deberet dici *re fa sol*, ut ordo demonstrat, debet tamen dici *ut mi fa* propter hoc, quia *a c* non est semiditoni sed ditoni intercapedo; aut illismet vocibus scilicet *re fa* si pronuntietur, dicatur ditonus subintellectus. Item si cantus fiat sic *g f g* et iterum non tangat *f*, est semitonium subintellectum, quamquam dicatur *sol fa sol* sive *re ut re*. Idem esse arbitratur semper synemmenon fiendum, cum post notulam positam in ♭ *fa* ♮ *mi* sequitur

---

[1] diatonum.

* Hic se multum iactat auctor.

alia in mese, sive a gravibus litteris ad ipsum pervenerit, sive ab acutis descendens ipsum tetigerit, praesertim si pluries eundem locum repercusserit. Idem quoque, si cantus hunc progressum fecerit *d b c d c d d* et in suis octavis; *b c* est tonus et *c d* semitonium bis factum et sic aut subintellecte voces tonales tenebunt semitonium aut mutatio fiet *mi* in *re*, quae vox est coniunctarum.

Etiam dicit ipse Johannes ex ditono semiditonum fieri hoc modo: Si cantus dicat *la fa sol sol* non veniens iterum ad *fa*, aut subintellecte semiditonus erit aut mutatio fiat *la* in *sol*, ut dicatur *la sol mi fa fa*; et ad hunc modum diligens lector de aliis poterit iudicare hoc modo dispositis. Et tales notae debent esse signatae hoc signo scilicet ♮ vel isto ✻. Ad maiorem evidentiam igitur, qui cantum componere vult, multum debet advertere circa haec, de quibus etiam subtilius in secunda parte dicemus. Nunc vero ad confusionem ex Guidonis vocibus consecutam declarandam pauca ista sufficiant.

Bene quidem dixit de his mutationibus ipse frater Johannes Carthusinus: non dico vocis in vocem mutationem, sed ab ambage in ambagem variationem. Solum refert tonos et semitonia annotare et per litteras Gregorii canere[1]. Hoc equidem de vocibus meis dico. Nam qui per nostras cantare voluerint voces, unicam tantum mutationem in una diapason facere tenebuntur,* quod est: cum cantus ultra *c* acutum conscenderit, *tas* in *psal* mutabimus et sic fiet mutatio *tas psal*; at cum deorsum venire voluerint, *psal* in *tas* mutabunt. Hoc enim modo (pag. 34) et in gravi fiendum. Atque etiam hoc facere non cogantur addiscentes, quoniam quandoque unum pro alio dicere permittimus. Sed solum regulas supradictas advertere, hoc est species tonorum aut semitoniorum observare, consuescant, ita ut non unam pro alia faciant, sicut contingit solfizantibus, ut aiunt, per voces Guidonis. In tantum enim neotericorum fides catholica circa Guidonis voces crevit propter consuetudinis longitudinem, ut Ugolinus Urbeveteranus[2] Ferrariae in ecclesia

---

[1] Vgl. Coussemaker, Scriptores IV, 347 b, 349 b und 374 f.

[2] Vgl. De la Fage, *Diphthérographie musicale* No. 12. Musica disciplina magistri Ugolini Urbevetani. (Rom, Bibl. Casanat. c. II. 3 [2151].)

* Etiam per voces Guidonis possumus cantare tetrachorda disiuncta triplici videlicet diatessaron consideratione sine mutatione.

cathedrali reclusus, cum de vocibus tractare incipit, eas dictiones graecas appellat et addit: Graeci tantum habebant quinque scilicet *re, mi, fa sol, la,* carentes *ut.* Probat hoc, quia ars illorum a proslambanomeno incipit, quod est *a re.* Inde concludit intentum suum. Verum hoc non esset in lucem et in publicum adducendum, sed pro ridiculo et ludibrio habendum.

Nos igitur in hac nova nostra speciosissimae artis forma mirifice delectati statuimus in *c* cantum inchoare, tum quia illa vox nobiliorem tonum tenet, ut post dicetur, tum etiam quia, ut ipse Guido ait, natura numerorum eam reperimus primam. Faciemus igitur sibi diapason unam in graviori parte aliamque in acutiori, ita ut tribus diapason musica nostra contineatur, ut non solum sit utilis ecclesiastico cantui, verum etiam seculari curiosiori. Erit igitur musica Gregorii, Ambrosii, Augustini, Bernardi, Isidori, Oddonis enchiridion, Guidonis, qui ab istis quasi totam assumpsit, suorumque sequentium sicut lex scripturae, quae non omnibus data fuit; nam aliqui sine ea hodierna die cantant. Nostra autem catholica sive universalis erit sicut lex gratiae, quae legem scripturae in se continet atque naturae. Sic etiam nostra totum, quod isti ecclesiastici viri et sapientissimi musici antiqui dixerunt et invenerunt, continebit.

Cum igitur octavam sub *c* ponimus vocem, ne mirentur Italici, quia constat non esse novum, sed frequentissime usitatum et omnia fere polychorda neotericorum illud habent. Antiquorum vero monochorda in eadem *c* gravi fecisse principium reperitur per instrumenta. Inde ergo nos in cantu in eadem littera statuimus principium, in monochordo autem secundum Graecos Boetium secuti in *a.*

Nunc autem artem memorativam, hoc est per digitorum iuncturas litteras canendas cum vocibus hoc modo in palma collocamus. Non sine ratione ut Guido ad libitum sed cum maxima rei similitudine voces disponemus hoc modo: Sit concavum instrumenti in concavo manus, ubi silentium ponatur, quoniam ibi nulla vox fieri debet, eritque sicut terra. Deinde prima vox in restricta ponetur, sub qua gravior non sit ponenda, quia silentium erit; nam concavum manus (pag. 35) carens iunctura motu caret distincto. Sed restricta motum habet primum ex applicatione montis pollicis ad pinguedinem manus. Inde igitur, quia motus ibi est, sonum locabimus; deinde secunda vox in radice pollicis in parte exteriori, ubi alius motus

ab isto distinctus est; tertiam[1] vero in alia iunctura pollicis exteriori, ubi motus etiam est distinctus; quartam vero in paenultima exteriori eadem ratione. Quintam[2] vero, quoniam maiorem convenientiam[3] habet cum prima quam ipsa quarta, in vertice pollicis ponemus conversam, idest respicientem primam. Hoc ideo, quia illa vox et aliae tres sequentes eiusdem qualitatis sunt cum praemissis quatuor, scilicet diatessaron. Et sic sextam vocem ponemus in sequenti iunctura interiori respicientem inferius et sic etiam septimam. Et sic septem differentes differenti modo ponentur. Sed octava, quae similis est primae, acutior tamen in radice indicis locabitur, et quoniam digitus ille subtilior est pollice, clare monstratur chordam subtiliorem voces reddere subtiliores. Aliam vero diapason hoc modo disponemus, ut similiter cum octava huius primae diapason scilicet *tas* ponamus primam sequentis scilicet *psal* in ipsius indicis radice et in secunda iunctura *li*, in tertia *tur*, at in summo *per*, a qua summitate usque ad digiti medii summitatem duas lineas protrahemus taliter, quod videantur illi duo digiti alligati superius, et in summitate medii digiti ponemus *ro* conversam eadem ratione, qua de alia diximus. Sic et voces sequentes sequentibus iuncturis aptabimus, ita ut in radice ipsius medii digiti vox octava collocetur et in radice medici *psal* in unisono ponatur. Et idem fiat de alia diapason tertia cum auriculari, in cuius radice *tas* faciet finem, non quia ultra procedere ad acutiores non posse dicamus nec sub gravioribus alias posse remitti negemus[4]; sed hoc dicimus, quia his tribus diapason satis est dilatata doctrina. Et in gravibus chordis vocis est modus, ut non ad taciturnitatem usque gravitas descendat, et in acutis ille custoditur acuminis modus, ne nervi, ut dicit Boetius, nimium tensi vocis tenuitate rumpantur, sed totum sibi sit consentaneum atque conveniens. Totum hoc igitur subiecta patefaciet figura[5].

Hanc igitur figuram sic dispositam ita imaginamur, ut pollex per medium secetur quasi ad concavum manus et pars interior erigatur simul cum indice a medio disparato. Sic et medius super ligatura, quae utrosque per capita ligat, erigatur. Fiet, ut voces, quae litteris conversis signatae sunt, erectis figurentur. Medicus

---

[1] tertium. [2] quinta.
[3] convenientia. [4] negamus.
[5] Es folgen die Worte: »Locus manus sequentis« — ein Druckvermerk.

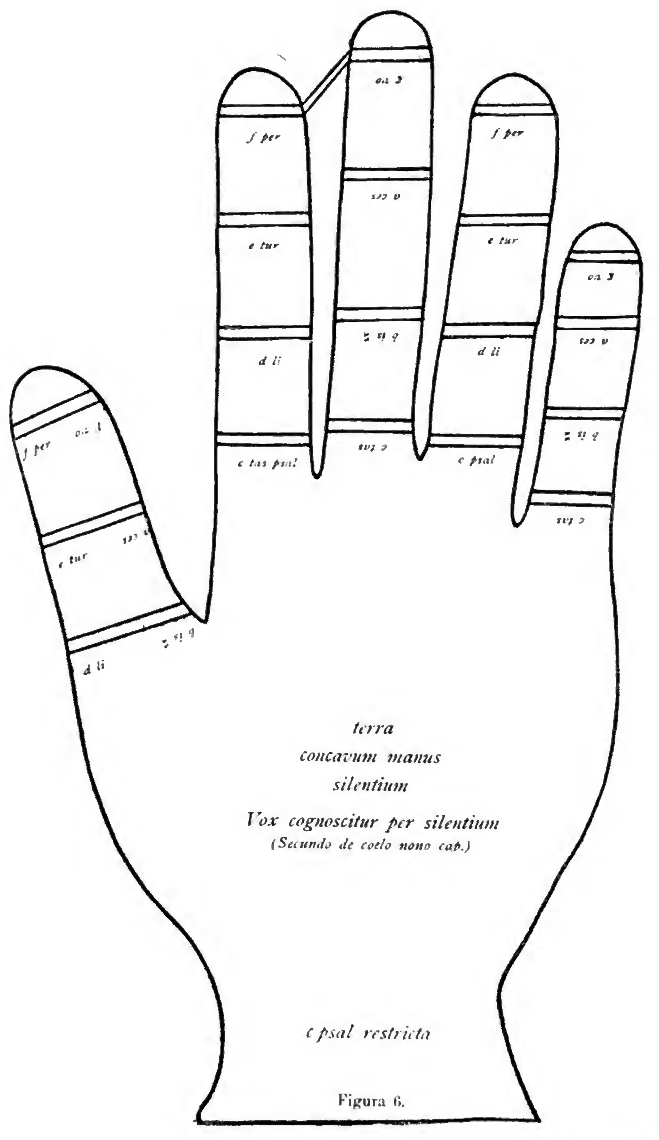

oa 2
f per
f per
e tur
e tur
oa 3
d li
d li
c tas psal
c psal
oa 1
f per
e tur
d li
terra
concavum manus
silentium
Vox cognoscitur per silentium
(Secundo de coelo nono cap.)
c psal restricta

Figura 6.

autem a latere (pag. 36 figura 6, pag. 37) medii stans erecte auricularem per caput convertet erigendo, ita ut radix eius in acumine sit. Et ita primis quindecim chordis sive vocibus similitudinem antiquorum demonstramus. Ideo ponimus eas in una erectione; sed illas octo, quas iungimus, ad perfectionem ibi iungimus denotandam, ut patet in figura. Sed de his hactenus. Nunc ad priores species, quae prius dictae fuerunt, quoniam in illis tota vis pendet harmoniae, convertamus orationem.

Capitulum octavum.

In quo subtiliter, quot modis unaquaeque species fiat, declaratur.

ANIMADVERTE, lector, quod unaquaeque species tot modis fiet, quot intervalla continet. Hoc ideo, quia semitonium, quod intervallum habet inaequale, per alia intervalla rotatur. Unde quandoque in primo, quandoque in secundo, aliquando vero in tertio collocatur intervallo. Species vero, quae semitonium non tenet, unico modo fiet*, etiamsi plura teneat intervalla, ut ditonus et tritonus unico semper fiunt modo.

Semiditonus vero, quoniam duo habet intervalla, unum scilicet toni et aliud semitonii, duobus modis fiet: uno, quando semitonium est in altiori intervallo, ut *a c* sive *d f* vel *g ?* aut *h k*[1] disiunctim et in istorum octavis; alio modo, quando semitonium est in inferiori intervallo, ut *b d* sive *e g*[2] aut *h k*[3] coniunctim et in istorum octavis.

Diatessaron, quia tria continet intervalla, duos tonos scilicet et unum semitonium, tribus fiet modis, quoniam quandoque semitonium est in medio ut *a d* et *d g* atque *g k*[4] coniunctim et *h l* disiunctim et in eorum octavis. Et iste dicitur primus modus, quoniam ars Boetii incipit ibi. Secundus vero est, quando semitonium est in inferiori loco ut *b e* et *e h*, sic et *h l* coniunctim et in istorum

---

[1] *h b.* [2] *e e.*
[3] *h h.* [4] *g b.*

* Hic posset argui, quoniam toni non semper videntur aequales, quod aperte monstratur in divisione monochordi. Nam tonus in graviori loco maiorem quantitatem chordae comprehendit, quam qui in acutiori distenditur.

octavis. Tertius modus est, quando semitonium est in altiori ut *c f*, *f* ♭, *g k* [disiunctim] et in istorum octavis.

Diapente vero quatuor modis fiet, quoniam quatuor continet intervalla, tres verum tonos unumque semitonium. Primus igitur modus habebit semitonium in secundo intervallo ut *a e* vel *d h*, sic et *g l* in coniuncto, *h m* in disiuncto et in eorum octavis. Secundus modus habebit semitonium in primo ut *e* ♮ et *h m* in coniuncto et in istorum octavis. Tertius vero modus habebit semitonium in quarto intervallo ut *f k* disiuncto, ♭ *n* et in suis octavis. Quartus vero modus habebit semitonium in tertio intervallo ut *c g* vel *f k* in coniuncto aut *g l*[1] in disiuncto et in istorum octavis. Hoc in ordine intelligitur naturali, quoniam in accidentali ab unaquaque chorda ad aliam venientes diversas omnes quatuor possumus facere diapente. Sic[2] (pag. 38) et alias species.

Sed ista ponimus, ne doctrina fiat confusa et cantus ecclesiasticus intelligatur, qui regulariter est ordinatus. Alii vero cantus potius lascivia quam venustate compositi numquam vel raro regulam servant, de qua paulo post loquemur. Prius tamen de omnibus speciebus loquamur, quae tredecim a multis esse putantur.

Species vero secundum Boetium[3] est quaedam positio propriam habens formam secundum unumquodque genus [in] uniuscuiusque proportionis consonantiam facientis terminis constituta. Scilicet ab aequalitate discedentes usque ad diapason per additionem semitonii fiunt. Prima igitur aequalis dicitur unisonus; post hanc minor quantitas est semitonium, deinde tonus, qui valet duo semitonia. Post hunc semiditonus, qui tria semitonia continet, tonum scilicet cum semitonio, et sic deinceps: ditonus, diatessaron, tritonus, diapente, diapente cum semitonio, quae graeco nomine hexas minor, quoniam sex vocum capax est, et ultra diapente tantum habet semitonium. Diapente cum tono appellatur hexas maior vel hexachordum; habet etiam tonum supra diapente. Sic heptas minor et maior sive heptachordum, quia septem chordarum aut vocum est capax, diapente est cum semiditono et diapente cum ditono. Diapente cum diatessaron, quae ut diximus simul iuncta[4] faciunt diapason.

---

[1] *g k*. [2] *Sic* findet sich doppelt im Text.

[3] Inst. Mus. IV. 14 (ed. Friedlein p. 337, 22).

[4] Vorzuziehen wäre die Konjektur *iunctae*. Die Wiederholung wenige Zeilen später zeigt aber, daß *iuncta* beabsichtigt ist; zu ergänzen ist *intervalla*.

Ut igitur summatim dicam species, quibus omnis cantus regitur, hae tredecim esse putantur, videlicet: unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, tritonus, diapente, cum qua replicantur priores usque ad diatessaron, et isto modo completur ipsa diapason.

Diceret tamen aliquis: quare dicimus diapente et diatessaron, quae simul iuncta complent diapason? Num quid enim idem faciet ditonus cum hexade minori aut semiditonus cum maiori, sic et tonus cum heptade minori et semitonium cum maiori? Dicendum, quod verum est. Sed quia illae sunt partes maiores scilicet diapente et diatessaron, in quas ipsa diapason primo dividitur, dicitur diapason ex illis integrari. Nam qui bene inspexerint quantitatem chordae in prima figura *h a:* in medio aequaliter distat ab utraque *d* et diatessaron cum *a* et diapente resonat cum *h*. Est igitur tanta quantitas chordae diatessaron *d a*, quanta diapente *d h*. Igitur nimirum, si semper de illa quantitate diapason perfici dicatur, in quam prius dividitur.

Sic et cantus in suo processu suavius procedit per illas voces, quae has species formant, quam per alias, ut paulo post dicetur. Non tamen arbitrentur aliqui ex hoc esse tantam quan-(pag 39)titatem diatessaron in sono, quanta[1] est diapente, quoniam per tonum, ut dictum est, exceditur.

Est tamen alia quantitas, quae quasi nihil differt in sono, in quam diapason dividi potest, utputa tritonus et diapente imperfecta, quae vocatur semidiapente, ut *b f* et *f* ♮, quoniam tanta distantia est inter *b f*, quanta inter *f* ♮ nec differt practicorum differentia, secus tamen theoricorum, qui differentiam semitonii speculantur. In sono tamen non minus discors est quam ipse tritonus immediate considerata. Ideo non fecimus mentionem semidiapente. Loco enim tritoni accipitur in sono. Notanter tamen diximus immediate, quoniam, si per voces intermedias procedatur, tam in ascensu quam in descensu suavis est et lasciva ut *f e d c b* et e contra *b c d e f*. Non tamen debet cantus quiescere in *f*, quando ascendit, sed converti ad *e*. Sic et in descensu converti debet ad *c*. Tritonum facere, ut frater Johannes Carthusinus[2] dicit, non est peccatum mor-

---

[1] quantam.
[2] Vgl. Coussemaker, Scriptores IV, 372 a.

tale, ut multi credunt. Immo necessarius est; nam alias non esset dare tertiam speciem diapente, quod esset manifeste falsum et contra veritatem. Loco etenim suo necessarius videtur, ut, si cantus ascendat, hoc modo *f g a* ♮ *c* dulcior ascensus est quam iste *f g a* ♭ *c*. In descensu tamen contrario modo; sed de his hactenus.

Nunc autem de speciebus ipsius diapason, quot sunt et quae et quo modo disponuntur, dicendum est, in quo tota vis pendet harmoniae, et dicuntur modi sive tropi aut etiam toni.

Tractatus tertius.

In quo de tonis sive modis aut tropis plena cognitio ponitur.

REDEAMUS igitur ad ipsam musicae speciem, quae totam harmoniae vim dicitur continere. Cum igitur ex octo vocibus fiat septem continentibus intervalla, quinque vero tonos cum duobus semitoniis, septenis fiet modis, quoniam, si ex diapente et diatessaron recte conficitur et diapente quatuor, diatessaron vero tribus modis fit, relinquitur ipsam diapason septem modis esse variandam. Ut igitur a proslambanomeno ordiamur, usque mese erit prima species, quae dividitur in diatessaron et diapente per lichanon hypaton dividentem chordam per medium. Habebit igitur haec species diapason primam diatessaron *a d* cum prima diapente *d h*, quoniam semitonium utriusque in secundo collocatur intervallo. Secunda species diapason erit ab hypate hypaton in paramese, quae dividitur per chordam aequaliter medio divisam per hypaten meson. Habebit ergo secundam diatessaron scilicet *b e* et secundam diapente scilicet *e* ♮, quoniam semitonium (pag. 40) utriusque in primo collocatur intervallo, hoc est in inferiori. Tertia igitur species totius concentus fiet a parhypate hypaton in trite diezeugmenon, quae dividitur ut aliae in parhypaten meson. Habebit igitur tertiam speciem diatessaron et tertiam diapente, quoniam semitonium diatessaron in tertio collocatur intervallo et diapente in quarto[1]. Quartam vero speciem diapason facis a lichano hypaton in paraneten diezeugmenon dividendo per lichanon meson. Habebit igitur quarta species diapason primam diatessaron, sed quartam diapente, quoniam semitonium in tertio collocatur intervallo et in hoc a prima specie satis cognoscitur differre. Verum si diapente

---

arato.

fiat a lichano meson in neten synemmenon, idem erit quod prima nec aliqua est differentia, quoniam semitonium erit in secundo intervallo sicut in prima; et quia diatessaron omnino similis est, relinquitur nullam esse differentiam inter has species sic dispositas, nisi quis dicat eas differre, quia diapente primae speciei fit a linea in lineam ut *d h* et diapente quartae a spatio in spatium ut *g l*. Ista etenim cognitio nulla est, quoniam linea vel spatium non arguit differentiam[1] in musica*, ut frater Johannes Carthusiensis[2] conatus est probare fuisse solum quindecim nervos ab antiquis positos propter hoc, quod *a re* et *a la-mi-re* secundo in spatio collocantur; sic et reliquae chordae, quae post *a la-mi-re* veniunt, simili modo respondent. Nam si sic tertia species diapentis similis esset primae et quarta secundae, quoniam eodem modo lineas vel spatia tenent, non ergo dissimilis primae, sed eadem est quarta species diapentis, si sumat tetrachordum synemmenon. Hoc etenim modo chordam dividentes medio quatuor species diapason facimus differentes nec plures esse poterunt.

Verum si chordam[3] non per medium sed per tria dividamus, alias quatuor differentes faciemus, non quod omnino differant**, sed quia diatessaron erit supra diapente et non inferius, ut quinta a lichano hypaton in paraneten diezeugmenon; quoniam diapente erit eadem, quam tenuit prima, supra ipsam intendatur diatessaron, et satis in hoc a prima differre videbitur. Sexta vero diapason[4] [erit ab hypate] meson in neten diezeugmenon, quae diapente habebit eandem, quam habuit secunda, diatessaronque similiter, sed intensam supra diapente; et in hoc differt ab ipsa secunda. Septima vero species diapason fiet a parhypate meson in[5] trite hyperboleon sumens diapente, quam tenuit tertia, intendensque supra ipsam diatessaron. Octavam facimus hoc modo: a lichano meson intendimus diapente eandem, quam tenuit quarta, in pa-(pag. 41)ranete diezeugmenon, supra quam intendimus primam diatessaron in paranete hyperboleon***. Si autem sumat synemmenon, erit sicut quin-

---

[1] differentia. [2] Vgl. Coussemaker, Scriptores IV, 346 a.
[3] per chordam. [4] diapente. [5] iam.

* Imo linea et spatium in cantilenis et cantu plano differentiam probant acuminis et gravitatis distantiam disponentes.

** Imo omnino differunt.

*** His ignotis deductionibus confunditur, quod in manu Guidonis facilitate percipitur.

ta. Propter hanc igitur differentiam coniuncti scilicet et disiuncti additur species diapason octava. Quomodo autem ex his speciebus modi sive toni proveniant, nunc disseremus.

Capitulum secundum.

De origine tonorum.

EX diapason igitur [consonantiae] speciebus, ut ait Boetius[1], existunt qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant. Sunt enim tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Constitutio vero est [plenum] veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens. Appellat enim Boetius hos modos nomine proprio distinctos. Unde dicit ipse:[2] quo enim unaquaeque gens gaudet, eodem nomine nuncupatus est, ut dorius, quia Dorici eo gaudebant, sic appellatus est et ex prima specie diapente et prima specie diatessaron intensa supra diapente constat, scilicet *d h* et *h l*, quam diapason in quarto loco locatam diximus esse. Cum autem haec diapente habet sub se diatessaron remissa, idest *d a*, appellatur hypodorius, quia sub dorio collocatus est. Secundam vero speciem diapente cum secunda diatessaron intensa ut *e* ♮ ♮ *m*, appellat phrygium, quia apud Phrygios erat in usu. Sin vero secunda species diapente secundam sub se remittat diatessaron, hypophrygius dicitur ab ipso ut *e* ♮ *e b* diatessaron remissa. Tertiam vero diapente cum tertia diatessaron intensa appellat lydium, quod in Lydia, unde Tusci trahunt originem, maiori cum gaudio frequentabatur ut *f k* diapente, *k n* diatessaron intensa. Quod si diatessaron non supra sed infra tenuerit, hypolydius nominabitur ratione praedicta ut *f k* diapente, *f c* diatessaron*. Quarta vero diapente species cum prima diatessaron intensa caret nomine proprio. Sed quia iuxta lydium proposita est, mixolydius est appellatus ut *g l* diapente intensa, *l o* diatessaron intensa. Quod si diatessaron supra se non intenderit, sed sub se remiserit hypermixolydius est nuncupatus ut *g l* diapente, *g d*[3] diatessaron remissa.

---

[1] Inst. Mus. IV, 15 (ed. Friedlein, p. 341, 19 ff.).

[2] Inst. Mus. I, 1 (ed. Friedlein, p. 180, 17 ff.).

[3] *g c*.

* Facilius introducuntur ad hanc cognitionem iuvenes institutione Guidonis quam solis alphabeti litteris ibi dispositis.

Propter hanc igitur conformitatem tam in re quam etiam in nomine Graeci et etiam nostri antiqui tantum quatuor esse dicunt modos, quia species diapente quadruplex est. Et sic prima species appellatur protus graece, quod latine primus interpretatur; secunda deuterus graece, latine secundus; tertia tritus graece, latine tertius; quarta tetrardus[1] graece, latine quartus.

(pag. 42) Quando igitur protus diatessaron habet supra se, dicitur protus autenticus, idest primus auctoralis sive magister. Sed si diatessaron sub se recipit autentica carens elevatione, plagis proti nuncupatur idest collateralis vel discipulus, ut dicunt moderni. Quod si utrumque habuerit, mixtus dicetur. Sic et de aliis tribus intellige. De hac tamen mixtione nunc superficie tenus dicimus, quoniam tantum de ipsius diapason speciebus tractamus, ex quibus illi octo proveniunt toni. Quando vero isti toni suam quisque implent diapason, singuli perfecti sunt. Si vero deficiunt, sunt imperfecti; si superabundant, superflui.

Non autem sunt plusquamperfecti, ut Ugolinus asserit et Johannes de Muris, quem ipse nimium laudat, ac Marchetus reprobatus a fratre Johanne[2]. Ego enim dico tonum, qui implet suam diapason nec plus nec minus, esse perfectum. Qui autem excedit vel deficit, imperfectus est superfluitate aut diminutione*. Istos enim octo modos moderni sic appellant, ut protus autenticus dicatur primus, eius plagalis secundus, deuterus autenticus tertius, eius plagalis quartus, tritus autenticus quintus, eius plagalis sextus, tetrardus autenticus septimus, eius plagalis octavus.

Sed videndum nobis est, quomodo tropus sive modus intelligatur, utrum scilicet simpliciter intendendo diapente, intendendo vel remittendo diatessaron, vel a prima voce idest ab inferiori usque ad superiorem per omnes intermedias vel alio quodam modo sit procedendum in cantu, quoniam, sicut quatuor differentes posuimus, ita in cantu differentiam teneant, erit necesse.

Qualitas enim unius in modum historiae recto tranquilloque fertur in cursu. Alter vero anfractibus et saltibus concinitur, alter garrulus. Alius autem severus in sublime vocem extollens audientium animos elevat, alter vero placidus laetitiam[3] indicans morum.

---

[1] tetrartus.

[2] Gemeint ist Johannes Carthusinus. (Vgl. Coussemaker, Scriptores IV 324 a und 349 b.

[3] lectitiam.

* Haec opinio, licet veritati adhaereat, facile posset impugnari.

Ex quo notandum est, quod musicus motus ab ipso modo proto scilicet vel deutero aut alio qualitatem trahit et differentiam. De his ergo singulatim dicendum est. (pag. 43)

Capitulum tertium.

In quo musicae mundanae, humanae ac instrumentalis per tonos conformitas ostenditur.

ISTA etenim musica instrumentalis maximam habet conformitatem et similitudinem cum humana mundanàque. Cum humana quidem hoc modo: nam quatuor illi modi quatuor complexiones hominis movent. Unde protus flegmati dominatur, deuterus vero colerae, tritus sanguini, tetrardus autem segnior et tardior melancholiae. Protus ipse modus flegma movet a somno excitando et sic eius figura colore cristalino depingitur, quoniam coelum cristalinum ex aquis fertur esse factum, quod elementum flegma creat. Sed ponimus cristalinum et non aliarum aquarum colorem, quia non omnes homines flegmatici sonum suavem perpendere valent. Sed viri ingeniosi et sicut cristallum perspicui, qui, cum aliquantulum aut cibo sive crapula aut aliquo alio extrinsecus accidenti flegmate gravantur, soporem aut aliquam pigritiem inducente vel tristitiam proto modo personante allevantur. At vero suus plagalis contrario modo se habet. Nam primus tonus, ut dicit Lodovicus Sancii, est mobilis et habilis ad omnes affectus, scilicet optabilis ut in canticis. Secundus vero est gravis et flebilis et miseris et pigris maxime conveniens ut in threnis et lamentationibus Ieremiae. Ex tristitia enim somnum ob flegmatis motionem provenire non dubitamus. Unde illud: erant oculi eorum gravati prae tristitia. Erat autem pythagoricis in morem, ut, cum diuturnas in somno curas resolverent, hypodorio uterentur, ut eis lenis et quietus somnus irreperet. Experrecti vero dorio stuporem somni confusionemque purgabant scientes nimirum, ut ait Boetius[1], quod tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta est. Et ut sese corporis affectus habet, ita quoque (pag. 44) pulsus cordis motibus incitantur.

---

[1] Inst. Mus. I, 1 (ed. Friedlein. p. 185, 27—186, 5).

Deuterus vero modus coleram movet incitando et ad iracundiam provocando. Inde ergo igneo colore depingitur, quia severus est et incitatus in cursu suo fortiores habens saltus, ut suo loco dicemus. Hic tonus hominibus superbis, iracundis et elatis, asperis et saevis maxime convenit, et eo gaudent. De hoc dicit Boetius[1]: qui asperiores sunt, Getarum durioribus delectantur modis; qui vero mansueti, mediocribus. Boetius[2] hoc tono dixit iuvenem Tauromenitanum[3] incitatum, ita ut scorti fores frangere accingeret, at hypodorio fuisse sedatum. Eius vero plagalis idest tonus quartus dicitur blandus, garrulus, adulatoribus maxime conveniens, quia in praesentia verbis blandis homines mulcent, sed in absentia pungunt. Ita hic tonus videtur esse lascivus sine venustate tamen et quandoque incitativus secundum mixturam.

Tritus autem tropus autenticus sanguinis dominium obtinuit. Ideo tonus iste a beato Augustino dicitur delectabilis, modestus et hilaris, tristes et anxios laetificans, lapsos et desperatos revocans. Ideo sanguineo colore depingitur. De hoc dicit Boetius, quod Lydii, qui maxime iucundi sunt et laeti, hoc delectantur et praesertim eorum mulieres, a quibus Russi exorti dicuntur, qui maxime choreis et saltationibus oblectantur. Eius vero plagalis est pius, lacrimabilis, conveniens illis, qui de facili provocantur ad lacrimas, quia voces habet maxime coadunatas, ut dicetur in eodem.

Tetrardus vero autenticus partem habet lasciviae et iucunditatis partemque incitationis varios habens saltus et mores adolescentiae repraesentans. Ideo melancholiae dominium tenet, quandoque scilicet resistens, quandoque vero adaugens et hoc secundum commixtionem, quam cum aliis facit, ut paulo post dicetur. Propterea luteo colore semicristalino depingitur. Plagalis vero eius suavis et moratus atque morosus secundum modum discretorum, ut Ambrosius refert. Movent igitur septimus et octavus melancholiam modulo suo tristes homines atque remissos ad medium adducendo, videlicet autenticus incitando, plagalis vero laetificando[4].

Ex his igitur patet musicae instrumentalis et humanae convenientia. Quod autem musica mundana cum instrumentali maximam

---

[1] Ebenda (ed. Friedlein, p. 181, 5—7).
[2] Ebenda (ed. Friedlein, p. 184, 10 ff.).
[3] tauronomitanum.
[4] lectificando.

habet conformitatem, patet habita Tullii comparatione. Nam a proslambanomeno usque ad mesen disponitur ordo planetarum cum firmamento, ita ut Luna sit proslambanomenos, Mercurius hypate hypaton, Venus parhypate hypaton, Sol lichanos hypaton, Mars hypate meson, Jupiter parhypate meson, (pag. 45) Saturnus lichanos meson, coelum stellatum mese.

Si igitur Luna proslambanomenos, Sol vero lichanos hypaton, liquet istos duos planetas in diatessaron specie cantus collocandos atque ideo Lunam hypodorium, Solem vero dorium modum tenere. Ex quo liquido constat Lunam flegmatica et humida homini adaugere, Solem vero ipsa humida et flegmatica desiccare. Inde ergo isti duo planetae, quia principalia et luminaria sunt, primum modum regunt cum secundo, hoc est protum autenticum et plagalem proti. Nam dorius primus autenticorum recte Soli comparatur, quia principatum tenet inter omnes modos sicut Sol inter omnes planetas. Nam omnes exhalationes terrestres et vapores marini solaribus radiis elevantur, ex quibus impressiones meteoricae creantur. Convenientia igitur inter Solem et Lunam clara est. Ista lucet nocte, ille noctem fugat; hypodorius somnum ducit, dorius vero expellit. Concordant ergo et loco et conformitate in diatessaron consonantia.

Mercurius vero hypophrygium reget. Nam iste modus adulatorum est, qui viciosos et sapientes probosque aequo modo collaudant et ad utramque partem facile convertuntur, hoc est ad lamentum et ad laetitiam, ad incitationem et ad sedationem, qualis est natura Mercurii, qui cum bonis bonus et cum malis est pessimus. Mars vero phrygium tenet, qui totus colericus est et iracundus; nam omnia mundi bona iracundia sua conatur destruere. Iunctus ergo Mercurius cum eo aut in aspectu quodam ita malus est sicut ipse Mars. Nam ille ense vulnerat, iste vero lingua.

Hypolydius vero ipsi Veneri est attributus, quae fortuna est, feminea tamen, quia provocat ad lacrimas pias quandoque. Lydius vero Iovi, fortunae majori, qui homines sanguineos et benevolos creat mitesque atque iocundos, recte comparatur, cum semper gaudium notet. Convenientia cum Venere; in diatessaron atque in bonitatis fortuna concordant nec differunt nisi vocum differentia. Inferior enim vox non ita dulcis est sicut acuta neque suavis.

Mixolydius vero attribuitur Saturno, quoniam circa melancholiam versatur. Hypermixolydius vero totaliter ponitur castalinus, quoniam

coelo attribuitur stellato sive firmamento. Nam hic modus super omnes alios habet quandam insitam dulcedinem cum venustate et immunis est ab omnibus qualitatibus et omni negotio conveniens. Guido et Oddo dicunt ipsum gloriam repraesentare nec multum descendunt ut dicunt: per septem aetates discurrentes laboramus, in octava vero requiem ab omnibus laboribus expectamus.

Ex his ergo patet mu-(pag. 46) sicae humanae et mundanae cum instrumentali convenientia. Sed hoc superficie tenus dictum est, in secundo enim et tertio libro multa sumus dicturi. Haec autem hic posuimus, ut interim animum lectoris assuefaciamus et illi ignorantiam negationis auferamus. Patet igitur ex dictis comparationibus et auctoritatibus unumquemque tonum diversam ab altero qualitatem habere.

Quod si adhuc idem certius probare libet auctoritate et comparatione per id, a quo musica traxit originem, ut Hesiodo placet, musas novem filias Iovis et memoriae taliter disponemus, ut eam, quae bella narrat, Marti tradamus et sic tono phrygio, ita et eam, quae tragoedias sive caedes commemorat, Saturno ac per hoc mixolydio, quae vero laetitiam indicat, Veneri. Et sic unamquamque musarum locis debitis collocabimus secundum Martiani et Macrobii auctoritates. Sic et unicuique versum imponemus, per quem convenientia cum musica denotetur. Disponemus ergo eas sic, ut Thalia silentium teneat sicut Terra. Deinde Clionem Lunae attribuemus, sed Calliopen Mercurio dicabimus ac Terpsichoren Veneri affigemus. Melpomenen Sol decolorabit, Erato Martem incitabit, Euterpen[1] Jupiter benevolam facit et laetam, Polyhymniam vero Saturnus contristat. Ultimae vero Euraniae coelum stellatum dabit decorem ac requiem. Cum igitur a prima idest a silentio ad ultimam circulum facimus et ad secundam totum concentum remittentes recurrimus, hypodorium procreamus. Quemadmodum igitur de istis fecimus, de reliquis faciendum esse arbitramur, ita quod spiras facere non cessemus, donec ad ultimam musam perveniamus, a qua superflua, si fiat, erit intentio, quoniam replicatio prioris est, ut Rogerius Caperon asserebat esse crisim vocem illam supra neten hyperboleon additam et coruph, quae sub proslambanomeno. Ipse etenim, credo, in die haeretico[2] artem totam composuerit, et cum ad coruph pervenit, ipse cum tota corruit.

---

[1] Euterpees. [2] eretico.

Namque probatum est istam musam silentium, aliam vero ultimam vocem altiorem tenere. Nos vero caveamus ab antiquitate auctore aliquid transvertere. Erit igitur prior vox proslambanomenos, ultima vero nete hyperboleon, in quorum omnium exemplum subscriptam subiecimus figuram.

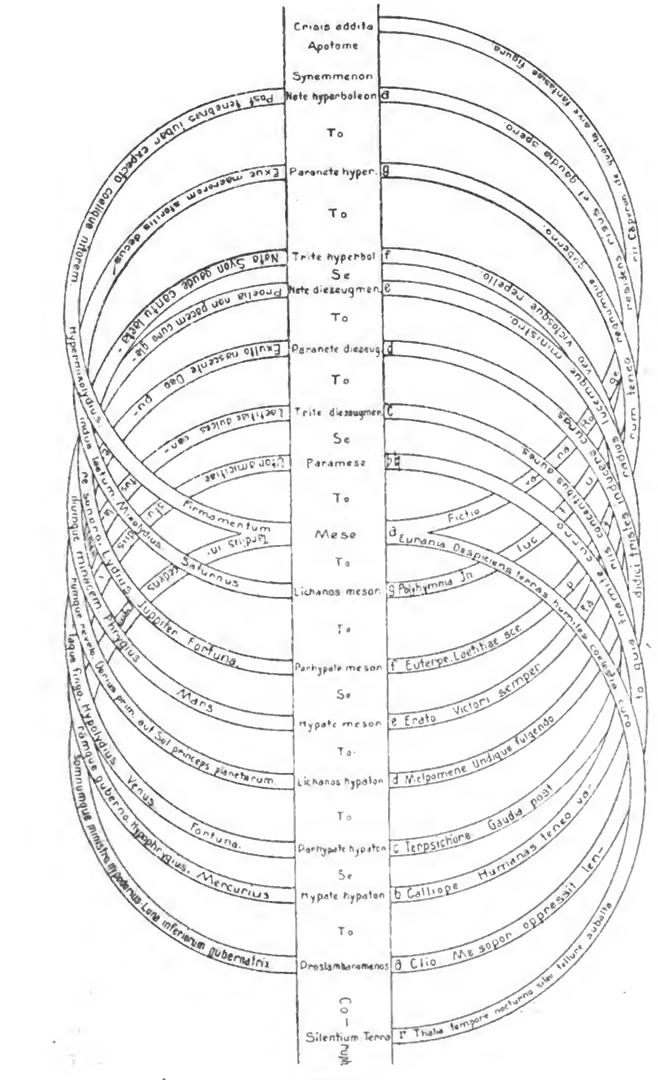
Ex hac igitur figurae dispositione patet, quare tropi dicti sint, quia unus scilicet ex alio procreatur. Namque istorum sic ordo procedit, ut, si quis primam speciem diapason a proslambanomeno in mesen cum his, quas extremae voces medias claudunt, in acumen intendat tono hypateque hypaton eodem tono attenuet ceterasque omnes tono faciat acutiores, acutior totus ordo proveniet quam fuit, priusquam toni susciperet intensionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus, et in aliis quidem similis est in acumen intensionemque processus. Non ergo tropi dicti sunt, quod in gravibus incipientes in acutas se transferunt voces et ad finem recurrentes in gravibus finiunt, ut placuit Johanni sancto[1]. Aliqui enim sunt, qui non in gravibus sed in acutis incipiunt, ut paulo post dicemus[2] de unoquoque singulatim pertractantes.

Primum tamen quaedam omnibus generalia, per quae cantus possit cognosci, incognitus si sit, corrigi, si minus bene compositus exstat et de novo alium recte componere scire possimus, disseramus. (pag. 47 figura 7, pag. 48—50 vacant)

---

[1] Die Verbindung dieses Namens mit *tropi* läßt vermuten, daß Johannes Damascenus gemeint ist.

[2] dicetur.



Crisis addita
Apotome
Synemmenon
Nete hyperboleon
To
Paranete hyper.
To
Trite hyperbol
Se
Nete diezeugmen
To
Paranete diezeug
To
Trite diezeugmen
Se
Paramese
To
Mese
To
Lichanos meson
To
Parhypate meson
Se
Hypate meson
To
Lichanos hypaton
To
Parhypate hypaton
Se
Hypate hypaton
To
Proslambanomenos
Silentium Terra
Firmamentum
Saturnus
Jupiter
Fortuna
Mars
Sol princeps planetarum
Venus
Fortuna
Mercurius
Luna inferiorum gubernatrix
Mixolydius
Lydius
Phrygius
Hypolydius
Hypophrygius
Hypodorius
Urania
Polyhymnia
Euterpe
Erato
Melpomene
Terpsichore
Calliope
Clio
Thalia

Figur 7.

Secunda pars idest contrapunctus.

TRACTATUS PRIMUS.

Capitulum primum.

In quo notitia vocum consonantium et dissonantium ponitur.

TALITER hucusque prosecuti fuimus, ut tantum de vocibus successive prolatis aliqua loqueremur. Nunc autem, quae illarum duae simul pluresve percussae sive cantatae consonent vel dissonent, breviter explicetur. Qualiter autem consonantia aut dissonantia aurem ingrediatur et utrum vera sit Platonis opinio aut Nicomachi, quoniam speculativa est, in secundo libro iuxta ingenii nostri vires declarare et diffinire conabimur. Nunc autem, quoniam practicos paulatim ad doctrinam hanc attrahere procuramus, breviter et quasi per modum corollarii ea, quae ad practicam pertinent, explicemus.

Dictum est totum corpus musicae unam esse diapason, quae vocibus octo constat. Si igitur has octo voces invicem referendo declaremus, sufficiet[1]. Per modum igitur doctrinae scias voces aequales concordare, idest unisonum. Secunda dissonat cum prima, tertia consonat primae, quarta sola cum prima discordat. Concordat autem quinta et sexta, septima discrepat, aequisonat per optime octava. Quemadmodum igitur fecimus ad primam omnes alias referendo, sic ad secundam et tertiam et ad reliquas, ita ut tertia dissonet cum secunda, quarta vero consonet; et ita de ceteris hoc modo ratus ordo monstrabit.

Ut autem inconsonum sciamus evitare, consonum vero eligere, dicemus discrepantes voces esse tres, videlicet secundam, quartam,

---

[1] Vgl. Pietro Aron, *Lucidario* III, fol. 18 v.

septimam; secunda vero maior aut minor, quia tonus aut semitonium; quarta similiter, quia diatessaron aut tritonus; septima eodem modo, quia heptas maior aut minor. Sed concordantes sunt unisonus, tertia, quinta, sexta, octava. De unisono tamen nulli dubium, quia idem a se ipso non differt. Nec propterea inter consonantias computatur, quia consonantia non est similium sed dissimilium in unum redacta concordia aut dissimilium sonus permixtus et conformis suaviterque auribus accidens, dissonantia vero aspera, ut ait Boëtius[1], et iniucunda collisio, quia uterque integer nititur pervenire nec alter alteri cedit, ut latius in theoricis demonstrabimus.

Est tamen unisonus in musica sicut unitas in arithmetica principium numerorum, fons et origo consonantiarum[2]. Unisono igitur praetermisso dicemus species concordantes quatuor esse, scilicet: tertiam, quintam, sextam et octavam, quarum duae sunt perfectae, quinta scilicet et octava, imperfectae vero tertia et sexta. Imperfectae enim dicuntur, quoniam (pag. 52) variabiles sunt*, quia per additionem semitonii vel subtractionem consonantiam non mutant**, sed semper bene sonant, hoc est tertia ditonalis vel semiditonalis. Sed differt in hoc, quia illa dicitur maior, ista vero minor. Sic de sexta dicendum; diapente cum tono vel cum semitonio est maior minorve. Octava vero nec augmentum recipit nec decrementum, quin dissonet et discordet, quia semper quinque tonos et duo semitonia vult habere nec plus nec minus; ideoque perfectissima vocatur et aequisona, quia aeque videtur sonare cum prima sicut unisonus. Unde si vir cum puero psallat, in unisono videntur et tamen sunt in octava. Quinta vero si augmentum vel decrementum recipiat semitonii, vel in sextae transit proprietatem vel in tritoni duritiem ac discrepantiam convertitur, qua propter perfecta quidem, sed non ut octava. Alias autem rationes mathematicas in theoricis dicemus, quas practici non multum curarent, si hic poneremus, nec etiam recipere potuissent, quoniam oporteret illos prius scire proportiones et proportionalitates. Assentiant igitur rationibus dictis,

---

[1] Inst. Mus. I, 3 (Friedlein, p. 191, 3—4) u. I, 8 (Friedlein, p. 195, 6—10).

[2] Vgl. Pietro Aron, *Lucidario* III, fol. 18b.

* Debilis et admodum erronea ratio.

** Melius est, per mutationem semitonii in tonum vel e converso non mutant consonantiam; nam tertia per additionem vel subtractionem semitonii redigitur in quartam vel in secundam.

quoniam omnino circa practicam versantur, et ita lacticinia comedentes ad cibos duriores adducentur.

His igitur sic cognitis, si a quacumque specierum sive consonantiarum octavam intenderimus vel remiserimus, eandem speciem sine dubio procreabimus, quoniam saepe dictum est totum esse concentum diapason. Quidquid igitur de prima, et de eius octava similiter erit. Differt tamen in hoc, quia acutius aut gravius sonat. Erit igitur octava sicut fons, nona sicut secunda, decima veluti tertia, undecima sicut quarta, duodecima velut quinta, tertia decima sicut sexta. Sed decima quarta discrepat ut septima, decima quinta aequisonat sicut octava. Eodem modo a decima quinta usque ad vicesimam secundam faciendum est. Et sic tantum quatuor species sunt differentes consonae, quae per diapason augmentum saepius replicantur. Vocabuntur autem primae simplices, aliae compositae, tertiae decompositae, ut patet in figura.

Itaque si species creans dissona est vel perfecta aut imperfecta, et procreata. Ista autem procreatio consonantiarum secundarum est; quandocunque est altior cantu plano species, a qua intenditur octava, vel sub eodem, quando remittitur. Sed quid, si fiat e converso, hoc est, si a specie inferiori intendatur diapason vel a superiori remittatur? Dicendum, quod a tertia sexta provenit et a sexta tertia et a quinta quarta*; ideoque tertia et sexta eiusdem sunt condicionis, quoniam imperfectae**. Sed quinta et quarta maxime conveniunt***, de quo in theoricis nostris. Sed in hoc (pag. 53) volumine, quando de pluribus vocibus tractabimus, dicturum me polliceor. Ad praesens autem sit satis scire, quod[1] quantum quinta habet perfectionis, tantum quarta ad dissonantiam accedit et a consonantiis recedit. Sicut, quando sexta ex tertia procreatur et e contra, si creans est maior, creata provenit minor et e converso, idem quoque de dissonantiis, quia a secunda septima formatur et e contra. Sed si maior est creans, erit minor creata et e contra.

---

[1] quia.

* Quinta et quarta multum differunt; nam una consonat per se et alia dissonat per se scilicet, dum simpliciter deducuntur.

** Ego autem in tertio *Praticae* nostrae, qui contrapunctus inscribitur, consonantias huiusmodi ternaria distinxi progressione. Alias etiam dico perfectas, alias imperfectas aliasque medias auctoritatibus quorundam veterum et multis ductus rationibus.

*** Hic pulcherrima et longa subtilisque disputatio nascitur.

Nunc autem, quoniam super datum cantum organizare curamus, quasdam regulas breves antiquorum prius inseremus, quarum

1ª est: Inchoandum et finiendum est in specie perfecta aut in unisono.

2ª Non unam post aliam similem facere nec unisonum licet.

3ª Imperfectae duae aut plures unam post aliam possunt[1] dari.

4ª Si cantus continuetur in eodem sono per duas voces aut plures, organum in eodem sono non quiescat, sed per diversa loca mutetur.

5ª regula: Sexta maior coniungit ad octavam, minor vero disiungit ad quintam. Sic et tertia maior ad quintam disgregat, minor autem ad unisonum adducit.

6ª Si tenor ascendit, contrapunctus descendere procuret.

Prima enim regula sic declaratur: Cum incipimus organizare, ponamus vocem in quinta vel in octava aut in aliqua alia ab istis composita secundum vocis commoditatem et etiam in unisono; et cum finimus, hoc idem faciendum. Hoc autem est propter hoc, quia aliae consonantiae non sunt tantae perfectionis, quantae sunt istae. Ideo in principio meliorem facere et in fine debemus*, in medio vero imperfectiores interserere licitum est.

Secunda regula intelligitur sic: Non debemus dare, hoc est bis perfecte consonare cum tenore ascendente vel descendente simili specie perfecta, quoniam tunc idem processus videretur. Nam si tenor *d c* et organum *l k* in octava, eadem vox videretur esse; sic et de unisono. Etiam si dicatur *h g*, prohibetur eadem ratione, non quod omnimoda sit similitudo, sed quia magna. Tristanus vero de Silva in quinta, ut ait, non prohibetur taliter, quoniam potest fieri quinta post quintam, dum tamen una sit semidiapente, alia vero diapente, sicut reperimus in cantilena *Sois emprantis*[2] et in aliis antiquioribus. Sed hoc non est concedendum in integris, bene tamen in fractis, idest in diminutione notularum, de qua paulo post dicemus. Dissimiles tamen perfectae possunt fieri

---

[1] posse.

[2] Pietro Aron, *Lucidario in musica* II, fol. 7 v., bringt die Stelle von »Tristanus — Soys emprantis« in Übersetzung.

* Incontrarium saepius servatur supra illud carmen: *Debile principium melior fortuna sequetur.* Nam finis est perfectio rei, non autem principium, ut Aristoteli placet.

permultae, hoc est post quintam octava aut post octavam quinta hoc modo, ut si tenor *d e c d*, organum vero *l* ♮ *k h*; et sic in aliis.

Tertia regula sic est intelligenda: Si tenor ascendit *c d e*, organum poterit eodem modo ascendere *e f g*. Idem in descensu et eodem modo cum sexta similiter in aliis locis. Non tamen ex hoc arbitretur organizans, (pag. 54) si tenor steterit per duas aut plures notas in eodem sono, duas aut plures in eodem loco imperfectas cum organo fieri[1] posse. Et sic declaratur regula quarta, quamquam istud non nimis prohibitum est a multis, praesertim in compositione trium aut quatuor vocum, quoniam ibi licitum est.

Quinta sic declaratur: Si tenor descendit *d c*, nos ascendimus ♮ *k*. Quod[2] si descendit ab *e* in *d* vel alio simili loco, non debet facere organum *k l*, quia sexta minor. Quod si facere velimus, oportet nos *k* elevare, si ab inferiori ascendimus parte, aut substinere, si a superiori descendimus voce. Quod si depingatur, debet sic figurari , ex quo sequitur unum notabile documentum et est: Si cantus descendat *f e d*, organum *k k l* facere non licet, quoniam sequitur unum duorum inconvenientium, videlicet aut a sexta minori in octavam conduci aut in eodem loco voces inaequales pronuntiare[3], loco cuius decet facere *l k l* aut *h k l*, quoniam tunc in primo modo solum descendit per semitonium subintellectum, in secundo vero per ditonum ascendit, et si depingatur, signetur ut supra. Unde advertendum est, quod in prima parte diximus de semitonio subintellecto, et considerandum, quando nota est elevata a proprio loco vel depressa, et cavendum a speciebus perfectis, si contrariae sint, ut, si tenor *d f g* psallat et tales conditiones habuerit, per quas a loco proprio *f* sit elevata, organum non unisonum neque perfectam speciem faciat[4] super eandem. Eodem modo psallens tenor *d c d* immediate reversus supra *c* non sonabit perfecte, secus, si pauset in *c* aut distinctionem ibidem faciat. Quod autem sexta minor disiungat ad quintam, sic probatur: Tenor stans in eodem per duas voculas aut plures uti *d d d*, organum faciat ? ? ?. Similiter si cantus descendat per semitonium realiter aut subintellecte, organum stans in quinta maneat in eadem, ut, si

---

[1] facere. [2] quoniam.
[3] Pietro Aron, *Lucidario* II. fol. 8 v., nimmt auf vorliegende Stelle Bezug.
[4] faciet.

tenor sit *f e f*, organum erit *k k k*. Quidam vero istud prohibent scilicet organum per tres notas in eodem sono vagari, quamquam species sint diversae; dicunt propter hoc, quia contrapunctus videretur esse cantus firmus. Sed istud minime obstat, quia utraque vox recte dici posset organum et tenor, cum notulam integram utrobique ponamus. Sed quia ab usu communi discedere nolumus, quod non faciant cum eis concordantes prohibemus, scilicet quod ultra duas notulas non quiescat organum in eodem sono. Ergo in exemplo praehabito dicat *h k k*. Quod autem tertia maior ad quintam disgreget, sic exemplificatur: Sit tenor *h g f*, organum *k* ♮ *k*. Quapropter cavendum sicut in sexta; si tenor cantaverit *g e d*, organum non faciet *g g h*, sed potius *e g h* aut ♮ *g h*, et *e g* ditonus est et ♮ *g* semiditonus. Et sic efficitur tertia maior cum (pag 55) tenore, quoniam *g* elevatur proprio[1] et, si depingitur, signetur ut supra. Idem quoque, si dicatur *f d c*, organum *f f g* non faciet. Poterit tamen hoc facere *h f g* aut *d f g* et tamen *h f* semiditonus est, *d f* vero ditonus. Quod si depingatur, debet sic signari . Quod autem tertia minor coniungat organum cum tenore, patet; si tenor dicat *f e f*, optime sonat *h g f*. Sic etiam, si tenor sit *f g h*, organum *k* ♭ *h*, non tamen *k* ♮ *h*. Quapropter cavendum, si tenor sit *f f g*, organum non faciat *k h g*, aut si tenor sit *g g h*, organum non faciat *l* ♮ *h*, bene tamen *l* ♭ *h*. Si autem tenor psallerit hoc modo *g f g*, poterit organum facere *g h g* aut ♮ *h g*, quoniam illa tertia, etsi maior videatur, subintellecte efficitur minor. Istud tamen de tertia maiori aut minori plerique non observant, propter quod eorum compositiones, etsi prima facie delectent, quia inaudita est cantilena, cum ad frequentiorem usum conferuntur, in dies magis ac magis displicent*, et ignorant causas cantores et has, quas diximus, et alias, quas de diminutione paulo post dicemus.

Sic igitur contrapunctus ad speciem propinquiorem debet incedere, ut a sexta in octavam vel in quintam, a tertia in unisonum vel in quintam; et sic de speciebus compositis ac decompositis. Sed aliquando organum psallat per diatessaron et diapente aut

---

[1] Steht für *a proprio loco*.

* Sententia est Aristotelis in problematibus praeauditum cantum magis delectare.

etiam diapason et tunc a tertia potest in octavam venire, ut, si tenor sit *f e*, organum *h m*, vel si tenor *g f*, organum *g k*, aut si tenor *d d c d d e d*, organizatio bona haec est *f n m h l k l* et in aliis tropis similiter. Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut descensu; non in eodem tempore, sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere aut similem in diatessaron vel diapente aut etiam diapason vel in suis compositis ac decompositis sub aut supra. Quem modum practici fugam appellant, propterea quod una vox aliam sequitur simili arsi aut thesi, ut, si tenor cantet *l n m l n m o*, organum potest eum sequi in diatessaron inferius post primam notulam et dicere *h k ♮ h k ♮ l*. Sic et in diapente supra eadem pausa servata organum dicet *p r q p r q s*. Idem quoque de eorum compositis, de unisono aut diapason. Si tenor *d e f g d c f e d*, organum post duas notulas idem poterit in octava resonare, quod[1] [est] *l m n o l k n m l*. Idem in unisono ac in suis sub et supra octavis. Sed in his exemplis ponimus illas ultimas voces in organo tenore non habente aliquid pro eis, ut similitudo ostenderetur, quia supponimus, quod voces, quae sequentur in tenore, non discordent cum illis, quia, cum fuga incipit discordare, in similitudine fiat immediate dissimilitudo, ita ut non faciat contra regulas supra dictas.

Sexta autem regula sic declaratur: Si cantus inten- (pag. 56) derit vocem, discantus remittat ad speciem opportunam secundum regulas assignatas et si tenor descenderit, contrapunctus ascendat. Et hoc est, quod frequentius* in contrapuncto est observandum; nam ex hoc fertur assumpsisse vocabulum.

Capitulum secundum.

In quo error quorundam reprehenditur et veritas demonstratur.

OMNIA autem praedicta intelliguntur fere, quando tenor gradatim intenditur vel remittitur. Sed quid, si per saltus et anfractus? Dicendum, quod, quando taliter incedit, tunc magis organum debet

---

[1] quia.

* Hoc non semper servandum est, sed locis et temporibus congruis atque semper disponendum est locis necessariis arte et natura disponente.

voces suas coadunare, ut si tenor psallat *d h d*, organum faciet *l k l* aut *l m l* sive *l m n*. Sic in aliis modis diapente. Quod si diatessaron hoc modo *d f c*, organum *l k k*, vel si tenor *c f d*, organum *k k l*.

Ugolinus quibusdam barbaris metris regulas posuit communes de omnibus speciebus tam simplicibus quam compositis, quarum aliquae verum tenent, quaedam vero minime. Sed ut veritas elucescat, falsitas autem erubescat et confundatur, easdem breviter hic explicabo, hoc modo dicendo primo[1] de unisono ascendendo[2]:

Tertia sit infra, unisonus si tenditur una.
Tertia vel quarta si tendit, infra diapente tenebit.
Si quintam ascendit, diapason tantum terminabit.

Secunda regula de unisono descendendo:

Tertia sit supra, unisonus si remittitur una.
Ad quintam tendit, si tertiam quartamve remittit.
Octavam petit, si quintam vel ultra deponit.
Si plura pertransit, rationis ordo docebit.

Tertia regula [de tertia ascendendo]:

Unisonus fiat, unam si tertia tendat.
Si plures tendat, unisonus item[3] fiat.
Tertia remittit, si ter vel quater ascendit.

Quarta regula de tertia descendendo:

Quinta tunc[4] fiet, si tertiam solam remittis[5].
Si plures fuerint, eas quinta terminabit.
Si tertiam vel quartam, octavam super intendas.
Quinta supra fiet, si cum octava iungatur.

Quinta regula de quinta ascendendo:

Quinta quaerit tertiam, si fit ascensus in unam.
Unisonum dicas, si tertiam vel quintam intendas.

Sexta regula de quinta descendendo:

Octavam quinta petit; si solam unam descendit,
Erit octava; sexta, si alteri sit sociata.
Post quintam octava fiet, si tertiam infra remittet.
Si quartam vel quintam, decimam intendere sinat.

Septima regula de sexta ascendendo[6]:

Sexta tertiam cupit, si supra notam intendit.

Octava regula de sexta descendendo[7]:

Sexta vult octavam, infra si tendit ad unam;
Et plures fiant, si antecedunt octavam.
Vult decimam[8] sexta tertia remittens et infra.

---

[1] prius. [2] ascendenti.
[3] tandem. [4] ter. [5] remittit.
[6] ascendente. [7] descendente. [8] decima.



Nona regula de octava ascendendo:

Post octavam quinta, si cantus intenditur una.
Si quartam vel quintam[1] psal-(pag. 57)lit, tertiam iure poscit.

Decima regula de octava descendendo:

Octava decimam, si solum deponit unam.
Tertia si fuerit, tunc duodecima fiet.

Undecima regula de decima ascendendo:

Decima vult octavam, unam dumtaxat intensam.
Plura si transcendit, tunc quinta locum habebit.

Duodecima regula de decima descendendo:

Decima descendens duodecimam cupit habere.

Decima tertia regula de duodecima ascendendo:

Unam intendens duodecima decimam quaerit,
Octavam tertia quartaque, quinta quintamque sequentem.

Decima quarta regula de duodecima descendendo:

Quinta cum decima post duodecimam fiat;
Si societur, tertia cum decima detur.
Tertia cum decima quintam cum decima poscit.

Prima regula sic redarguitur: Si tenor psallat *f g*, organum ita potest dicere *f c* sicut *f e*. Quod si tertiam ascendit, ut ipse dicit, melius organum manet in tertia, quam vadat ad quintam. Quod si quartam hoc modo *g k* tenor, organum recte faciet *g e*; quod si diapente sicut *f k*, organum ita recte faciet *f f* sicut *f e*.

Secunda vero regula: Si tenor descendit *f d*, organum ita bene faciet *f f* sicut *f h*. Tertia vero satis bene.

Quarta vero regula: Si tenor psallat *f e d c*, organum ita recte faciet *h g* ♮ *k* sicut *h g f g*. Similiter si tenor fecerit *f d*, organum ita bene faciet *h h* sicut *h l*.

Quinta regula reprobatur similiter, quia, si tenor psallerit *f h*, organum ita bene faciet[2] et melius *k f* vel *k k* quam *k h*. Et si tenor *d h*, organum ita bene dicet *h f* sicut *h h* et quandoque *h k*, sed raro nisi variationis causa.

Sexta regula satis bene transit. Verum si tenor psallerit *f c*, organum ita bene *k k* sicut *k m*. Similiter si *g c* tenor, organum ita bene *l k* sicut *l m*.

Septima satis bene; verum si tenor *e f*, organum ita bene *k k* sicut *k h*, quia ex sexta minori bene tendimus in quintam.

Octava regula bona videtur. Sed etiam tenore dicente *f d* organum poterit dicere *l l* sicut *l n*.

---

[1] quinta. [2] facit.

Nona redarguitur, quia, si tenor dixerit *c f*, organum poterit *k k* dicere sicut *k h*.

Decima reprehenditur, quoniam, si tenor psallat *e c*, organum melius faciet *m m* quam *m o*.

Undecima vero multum discedit a veritate, quia, cum tenor saltus facit et anfractus, organum debet voces suas coadunare. Nam si ambo per saltus et anfractus discurrant, certamen potius quam harmonia dicetur, ut si dicat *c d*, organum melius faciet *m h* quam *m l*. Et tunc tantum, quantum tenor incipiat saltus et anfractus facere, (tanto) organum incipiat coadunare, ut, cum tenor *c e*, organum *m* 5, tenor *c f*, organum *m k*, tenor *c g*, organum *m l*. In hoc enim exemplo, si advertas, maxima est convenientia, quoniam tenor a secunda usque ad quintam paulatim incipit psallere, organum vero e contra a quinta usque ad secundam voces coadunavit. Hoc (pag. 58) enim modo harmonia generat in animos audientium quandam insitam dulcedinem, quae non potest explicari sermone. Verum nostri cantores haec minime considerant, sed illud tantum, quod imaginationi seu fantasiae suae placet, secundum accidentem dispositionem credunt omnibus advenire. Et inde est, quod vulgus ad musicam vel, ut verius loquar, ad harmoniam novam non ita sponte convertitur, sicut solebant antiquitus. Verum de his rationibus in secundo libro evidentissime dicemus. Haec autem diximus, ut quosdam cantores ab opinionibus erroneis abstraheremus et ad veram musices agnitionem reduceremus.

Aliae regulae satis veritati consonant, verum in hoc sunt reprobandae, quia superfluae. Nam ultra diapason semper est reiteratio primae. Et si dicatur, quod propter quintam vel quartam, dicemus: propterea dedimus modum componendi quintam a quarta et e contra et reliqua diligenti indagatori relinquimus. His etenim paucis regulis tota ars contrapuncti vel organi poterit constringi. Cetera vero, quae circa organizationem accidere possent, in arbitrio canentium relinquimus, dum tamen contra regulas aliquid facere caveant, quoniam, etsi minime probantur, a veritate tamen non discedunt*. Servet quoque modum in arsi et thesi, hoc est, ab inferiori voce ad altiorem sui ipsius sit modus ordinatus ut tropus. Et pneumata servet et pausationes in dandis perfectis speciebus,

---

* Hic se excusat auctor non probasse propositas concordantias contrapuncti.

ut, si tonus sive modus sit primi, consonantiae perfectae in *d*, in *h*, *l* frequententur, quandoque autem in *f* vel in *o*, raro in *g* vel in *k*, numquam tamen in *e* vel in ♮ quadro. Hoc tamen est intelligendum cum distinctione, quoniam alias ubicumque possunt fieri. Servet etiam organizans pneumata troporum, ut pneumata pneumatibus correspondeant. Nam si pneumata tenoris fuerint primi, et organizantis erunt, ut, si tenor *f d c d g d c g e f d*, organum non faciat *h* ♮ *m l* ♮ ♮ *k* ♮ *k h* ♮* sed potius *h l m l l n m l m k l*, quoniam prima organizatio est phrygii, secunda vero dorii. Ne quis arbitrari possit ista parva exempla non sufficere ad totam doctrinam capessendam, sub et supra per totam manum damus eis modum subtiliorem, ut per lineas et spatia ista disponant exempla. Deinde idem, quod fuit dorii, ponatur in phrygio et in lydio et in mixolydio; et de suis plagalibus similiter fiat. Et quando species aliqua bonam consonantiam non fecerit, elevetur per signum aut deprimatur, ut consonantia prima totam sui recipiat quantitatem aut dimittat, si quid superfluum habet. Ut autem omnia, quae dicta sunt, facilius teneantur, ante oculos subiiciatur exemplum:

organum *l h k l l m h l m l k l h* ♮ *l l k* ♮[1] *h k l h g h* ♮[1] *k l*
tenor *d d c d f e f d c d c d f g f g h g h h d f e f g e d*

(pag. 59) Liquet his paucis exemplis praemissis tota ars contrapuncti concludi per variationem exemplorum per diversa loca; per fictam per rectamque musicam eadem variata sicque per idem exemplum in diversis tropis parva facta mutatione nimietas varia crescit. Quod si unum pneuma tot modis variatur, ut dictum fuit, in tropis, quanto magis cum consonantiis diversis variabitur. Et sic praedicta in hac parte sufficerent. Sed cum tot et tanta supervacanea incommoda, inutilia, prolixa atque superflua in prima parte artem Guidonis musicae tribuisse monstratum sit, sequaces eius caeco ducatu claudicantes, subtilia se credentes investigasse peiora, prolixiora, inutiliora tribuerunt.

Est autem, ut ipsi dicunt; qui contrapunctare procurat, hexachordum non exeat cantu plano supra vel subter psallente, quod dicunt ipsi gamma, hoc est quod tota manus illorum gamma et *e*

---

[1] b°.

* Hic litterarum processus consonantiarum potius cantores confundit quam instruit. Sanior quidem et perceptu facilior est progressio guidonicis institutionibus deducta et numerositatis consonae vocabulis denominata.

la contenta est. Cum uno hexachordo in thema assumpto concordet, et sic septem gammata faciunt iuxta septem hexachorda; et primum appellant ♮ bassum, secundum naturam bassam, tertium ♭ molle bassum, quartum ♮ medianum, quintum naturam altam, sextum ♭ molle altum et septimum ♮ altum. Hoc autem superfluum esse atque diminutum rationibus firmissimis demonstrabimus. Ipsi ponunt gammata, quae per alia poterunt investigari, et dimittunt alia, quae sunt necessaria, videlicet coniunctarum. Nos vero, qui ambages fugere et veritatem in lucem adducere falsitatemque confundere et prolixitatem evitare curamus, omnia gammata reperiendi et diminutionem eorum adimplendi falsitatemque evitandi facillimum dabimus modum.

Accipiamus igitur primum hexachordum scilicet retropolis, quod[1] terminatur in *d sol-re*. Loquimur enim per terminos ipsorum. Respiciemus igitur per totam manum, quae voces eius concordant, et sic istud componemus. *Γut* igitur ex isto hexachordo habebit re, quia unisonus, fa quia tertia, la quia quinta, *a re* ut tertia subtus, mi unisonus, sol tertia supra, *b mi* re tertia sub, sed unisono carebit, la tertia supra; *c fa-ut* ut, mi, sol, *d sol-re* ut, re, fa, la, *e la-mi* re, mi, sol, *f fa-ut* ut, mi, fa, la, *g sol-re-ut* re, fa, sol, *a la-mi-re* ut, mi, sol[2] la, *♭ fa* re, fa, la, *♮ mi* re, la. Et hucusque differentia fuit in quolibet loco. Postea vero *c sol-fa-ut* sicut *c fa-ut* ut, mi, sol obtinebit; sic *d la-sol-re* sicut *d sol-re* ut, re, fa, la; nec differunt, nisi quod, si illorum sunt simplices, istorum compositae sunt, quod si priorum compositae, istorum decompositae erunt, de qua compositione iam diximus supra. Idem quoque de reliquis locis seriatim dicendum.

Quod si facillime volumus et alia gammata sine magno labore componere, disposito primo sic faciemus: *c fa-ut* quinto loco sedet ab ista coniuncta; sic ergo quinis in locis se rendent[3]. Arguemus igitur sic: tanta distantia est inter gamma et gamma, quanta inter *Γut* et *d sol-re;* ut ergo se habuit illud gamma cum *Γut*, ita istud cum *d sol-re*. Quoniam re, fa, la est utrobique, consonantiae eaedem sunt. (pag. 60.) Sic *e la-mi* cum *are*, quia in utroque ut, mi, sol. Ratio est demonstrativa, quoniam tantum distat *e la-mi* a suo gammate quantum *a re* ab eo, cui comparatur. Sed cum

---

[1] quia. [2] fa. [3] rendebunt.

pervenimus ad *f fa-ut* et *b mi*, non tanta distantia est, quia aliud per semitonium, aliud vero per tonum distare monstratur nec similiter signa inter se distant per diapente, quemadmodum ipsa hexachorda sive gammata. Unde in hoc non eodem modo procedit argumentum. Quapropter cavendum et in his et in aliis, cum ita contingerit, ne consonantia perfecta in altero illorum signorum ponatur. Sic ergo *b mi* tantum habebit re, la, tertia sub et supra; sed in ♭ *fa* ♮ *mi* loco sive signo, qui duplicem locum habet, idem semper faciendum, quoniam primum gamma perfectum habet cum fa, secundum vero cum mi. Ita et in suis octavis. Tertium gamma ponimus hoc modo: diatessaron remissa ab isto secundo venit in *Γut*. Qualiter ergo se habet gamma ad gamma, ita et signa, quae in eadem locata fuerint differentia. Unde sicut secundum in *d sol-re*, ita tertium in *a re* et in aliis quoque. Unde *f fa-ut* ac ♭ *fa* re sol tantum tenent, sed ♮ *mi* insuper mi obtinet quintam. Sic, cum ad *e la-mi* acutum pervenit, ♮ *mi* et *e la-mi* ut mi sol la tenent. Sed ♭ *fa* la, quia quinta, mi, quoniam octava, perfectis carebit. Unde vulgatum est a practicis *mi* contra *fa* nec e contrario in specie perfecta numquam fiendum; in imperfectis autem bene, quia recipiunt maioritatem et minoritatem. Errant tamen in hoc per defectum, quoniam illud idem et de aliis potest dici vocibus, ut paulo post ostendemus.

Cum autem quartum gamma ex istis componere velis, a tertio diapente intensa in *d sol-re* cadit; unde signa diapente distantia easdem consonantias habebunt. Nam sicut in tertio est *a re*, ita et in quarto *e la-mi*, quia re, fa, la. Sed cum *b mi* ac *f fa-ut* diapente non differant, *f fa-ut* perfecta carebit. Sed quartum in ♮ *mi* sicut tertium in *e la-mi*, quia ut, re, fa, la; ♭ *fa* autem perfectis carebit.

Quod si quintum creare gamma procuras, diatessaron ab isto remittas, quod a re notatur. Igitur signa, quae diatessaron distant, easdem consonantias habebunt. Unde sicut quartum in *e la-mi*, ita quintum in *b mi* et in aliis eodem modo distantibus. Sed in ♮ *mi* quintum habebit, quod quartum in *e la-mi* tenuit acuto. At tamen ♭ *fa*, quia nulli proportionatur in istis duobus hexachordis sive gammatibus, ideo maxime ab omnibus differt, quoniam tantum habebit mi fa sextam maiorem atque minorem et in alio ab illis compositas.

Cumque sextum hexachordum creare procures, a primo diatessaron intendas, quod inter *a re b mi* locatur coniuncta. Ergo sicut

Γut in primo, ita *c fa-ut* in sexto. Et sic de aliis locis diatessaron distantibus, et sicut *f fa-ut* ♭ *fa* ut, mi, fa, la. Sed ♮ *mi* perfectis carebit.

Quod si septimum gamma iam complere desideras, quartam a sexto intendas, quae inter *e la-mi* ac *d sol-re* cadet. Signa ergo, quae diatessaron ab isto altiora distarent, taliter se habebunt: ergo, sicut (pag. 61) *c fa-ut* in sexto, ita *f fa-ut* in septimo et sicut sextum in *f fa-ut*, ita septimum in ♭ *fa*, quia utrobique ut, mi, sol; sed ♮ *mi* cassus perfectis mi solam tenebit.

Sic enim inspectis documentis poteris omnia gammata sine labore complere. Nec credas hoc superflue positum, si documenta Guidonis necessaria ponis tu, qui sequeris ipsum. Nam et crebrius veniunt semitonia subintellecta quam realia, quibus cavendum est a perfectis, nisi per istas coniunctas suppleantur. Unde bene componentes videbis immediate signare. Sed bene quidem a parte superiori perfici gammata possunt modo praedicto. Dices verum ab inferiori, qualiter sit tibi documentum generale. Unde aspicias pro unoquoque loco implendo eius octavum et habita formatione praedicta habes intentum. Quod si simplices fuerint, videlicet unisonus, tertia, [quarta,] quinta, sexta, octava, rendent[1] hoc modo: pro sexta tertiam[2], pro octava unisonum[3] realiter semper habebis, sed pro quarta quintam[4] et e contra. Unde animadvertas oportet, quod, si in signo composito habes fa, quintam in componendo sequentem vocem accipias scilicet sol, quoniam illud fa quarta vox est. Sic et de aliis vocibus faciendum, ut in gammate secundo *c fa-ut* carenti aspecto *c sol-fa-ut* ut mi fa la perornato habebimus *c fa-ut* ut mi sol la adimpletum. Sed scias oportet ut, cum pro mi fa est accipienda, poni non debere; sed ille locus quinta carebit, ut in eodem gamma ♮ *mi* re mi sol compositum est. Sed *b mi* solas re sol obtinebit, quoniam fa, quae loco mi erat accipienda, diapente non est. Sed *a la-mi-re* ut re fa la, *a re* vero ut mi fa la; sic et *Γut* re mi sol, quia *g sol-re-ut* ut mi sol obtinere visum est. Sic ergo habes completum gamma secundum. Sicut enim istud gamma completum est, ita et alia complenda tibi relinquo. Item notandum est, quod, quemadmodum locus componendus caret diapente, cum fa pro mi est accepturus, ita cum compositus cassus sit perfecta, quia mi componendus obtinebit ut in gammate quarto[5], scilicet *d sol-re*,

---

[1] rendebunt. [2] tertia. [3] unisonus. [4] quinta. [5] quinto.

locus *c sol-fa-ut* caruit mi quinta, quoniam contra *f* fieri non potuit. Ideo tantum re sol obtinuit, verum *c fa-ut* re fa sol sibi vendicat inhaerere. Sed si contingat la quintum compositum locum habere, componendus carebit eadem, quoniam ultima la nulla vox est in ista doctrina confusa. Cum igitur alia gammata componere velis, signis 8 comparatis idem eveniet, ac etiam in complemento idem faciendum. Quae omnia in subiecta figura continentur.

Patet ex hoc, quod nec fa nec ut contra re fieri potest, ut tertium gamma et septimum in *a re*. Nec re nec la contra fa fieri posse patet ex comparatione tertii hexachordi ad *f fa-ut*. Sic et aliae voces contra alias in diversis hexachordis fieri non poterunt, quod diligenti lectori relinquimus indagandum.

Animadverte igitur, lector, quanta a sequacibus Guidonis secuta mira videntur. Totum istud tamen assequendum est[1] recte intelligentibus nostram doctrinam. Ipsi autem, postquam doctrinam unius gammatis cognoscunt, multa se scire arbitrantur, nedum cum duo vel[2] ab uno in alium invicem.

---

[1] asservendi potest. [2] ut.

♮ mi	17 13 *re la*	13 12 10 *re mi sol*	17 15 13 12 *ut mi sol la*				
♭ fa	17 15 13 *re fa la*	13 10 *re sol*	17 13 *ut sol*	13 10 *ut fa*	13*major* 13*minor* *mi fa*	15 13 12 10 *ut mi fa la*	12 10 8 *ut mi sol*
a la-mi-re	17 15 13 12 *ut mi sol la*	13 12 10 8 *ut re fa la*	15 13 12 *re fa sol*	12 10 8 *ut mi sol*	15 13 12 10 *ut mi fa la*	13 12 10 *re mi sol*	10 6 *re la*
g sol-re-ut	15 13 12 *re fa sol*	12 10 8 *ut mi sol*	15 13 12 10 *ut mi fa la*	10 8 6 *re fa la*	13 10 *re sol*	13 12 10 8 *ut re fa la*	10 8 6 5 *ut mi sol la*
f fa-ut	15 13 12 10 *ut mi fa la*	10 8 6 *re fa la*	13 10 *re sol*	10 6 *ut sol*	13 10 *ut fa*	12 10 8 *ut mi sol*	8 6 5 *re fa sol*
e la-mi	13 12 10 *re mi sol*	10 8 6 5 *ut mi sol la*	13 12 10 8 *ut re fa la*	8 6 5 *re fa sol*	12 10 8 *ut mi sol*	10 6 *re la*	6 3 *mi la*
d la-sol-re	13 12 10 8 *ut re fa la*	8 6 5 *re fa sol*	12 10 8 *ut mi sol*	8 6 5 3 *ut mi fa la*	10 8 6 *re fa la*	10 8 6 5 *ut mi sol la*	6 5 3 *re mi sol*
c sol-fa-ut	12 10 8 *ut mi sol*	8 6 5 3 *ut mi fa la*	10 8 6 *re fa la*	6 3 *re sol*	10 6 *ut sol*	8 6 5 *re fa sol*	6 5 3 1 *ut re fa la*
	10 6	6 5 3	10 8 6 5	6 5 3 1	8 6 5	6 3	3
♭ fa	10 8 6	6 3	10 6	6 3	6*major* 6	8 6 5 3	5*sub* 3 1

a la-mi-re	10 8 6 5 *ut mi sol la*	6 5 3 1 *ut re fa la*	8 6 5 *re fa sol*	5 3 1 *ut mi sol*	8 6 5 3 *ut mi fa la*	6 5 3 *re mi sol*	3 *sub* 3 *re la*
g sol-re-ut	8 6 5 *re fa sol*	5 *sub* 3 1 *ut mi sol*	8 6 5 3 *ut mi fa la*	3 *sub* 1 3 *re fa la*	6 3 *re sol*	6 5 3 1 *ut re fa la*	3 *sub* 1 3 *ut mi sol*
f fa-ut	8 6 5 3 *ut mi fa la*	3 1 3 *re fa la*	6 3 *re sol*	3 *sub* 3 *ut sol*	6 3 *ut fa*	5 *sub* 3 1 *ut mi sol*	1 3 5 *re fa la* *principium*
e la-mi	6 5 3 *re mi sol*	3 *sub* 1 3 *ut mi sol*	6 5 3 1 *ut re fa la*	1 3 5 *re fa la* *principium*	5 *sub* 3 1 *ut mi sol*	3 *sub* 3 *re la*	*augmentum* 3 5 6 *mi sol la*
d sol-re	6 5 3 1 *ut re fa la*	1 3 5 *re fa la* *principium*	5 *sub* 3 [*sub*] 1 *ut mi sol*	*augmentum* 1 3 5 6 *ut mi sol la*	3 [*sub*] 1 3 *re fa la*	3 *sub* 1 3 *ut mi sol*	3 6 *re sol*
c fa-ut	5 *sub* [3 *sub*] 1 *ut mi sol*	1 3 5 6 *ut mi sol*[1] *la* *augmentum*	3 [*sub*] 1 3 *re fa la*	3 5 6 *re fa sol*	3 *sub* 3 *ut sol*	1 3 5 *re fa la*[2] *principium*	3 5 6 8 *ut mi fa la* *principium*
b mi	3 *sub* 3 *re la*	3 6 *re sol*	3 *sub* 1 3 *ut mi sol*	3 5 6 8 *ut mi fa la*	1 3 5 *re fa la* *principium*	*augmentum* 3 5 6 *mi sol la*	*augmentum* 5 3 6 *re mi*
a re	3 *sub* 1 3 *ut mi sol*	3 5 6 8 *ut mi fa la*	1 3 5 *re fa la* *principium*	5 6 8 *re mi sol*	*augmentum* 1 3 5 6 *ut mi sol la*	3 5 6 *re fa sol*	6 10 *re la*
Γ ut	1 3 5	5 6 8	*augmentum* 1 3 5 6	6 8 10	3 5 6	3 5 6 8	6 8 10

Tertia pars, in qua de numeris harmonicis copiose pertractatur.

TRACTATUS PRIMUS.

Capitulum primum.

BINAS longas maximam binasque breves longam atque brevem duas semibreves, sed et semibrevem duas minimas intra se continere iam liquido monstravimus per geometricam demonstrationem in prima parte tertio tractatu capitulo de notulis[1]. In ista vero parte, quae tota numerorum est, qualiter eadem nota tres aut plures possit valere dicendum restat. Consideratione temporis accepta, quae in pulsus noscitur palpitatione, scíre nos oportet, utrum duplari aut triplari aut quadruplari eam contingat aut etiam dimidiare aut trifariam sive quadrifariam dividere.

Prima enim consideratio modus dicitur non a modulando vel a movendo, ut supra dictum est, sed a temporum modificatione vel computatione dictum arbitramur. Secundum vero magistrum Franconem[2] est coniunctio soni temporisque longis notulis mensurati, quod nihil aliud est quam quod modus est coniunctio proportionis, quae consurgit ex notis longis et brevibus viam mensurae mensurando scilicet tempus ipsum.

Prolatio enim a proferendo, quia, cum tempus dividitur in partes, melius profertur, ut in versuum contingit scansione. Egidius vero de Marino dicit, quod ideo dicitur prolatio, quia

---

[1] Das Citat trifft für die Practica nicht zu. Vielleicht bezieht es sich auf ein früheres Werk, das im Epilog genannte *Introductorium*.

[2] Vgl. Coussemaker, Scriptores I, 118 b. In Anmerkung 1 ebendort wird auch die Lesart »coniunctio« aufgeführt.

tempus dividitur[1] in partes minutiores, ut melius proferatur[2]; nar absurdum esset, ut ait, quod potest pronuntiari non posse scribi*

Inde in hac parte tertia numerorum species habemus tres, u sit modus, tempus et prolatio. Et sicut modus potest duplicari ita prolatio medio dividi. Cum igitur modos coniungimus invicem modum maiorem appellamus. E contra vero, cum prolatio secatur maior prolatio nuncupatur. Si enim tempus pro unitate in medi digiti ponamus summitate, modus in indice correspondebit ex au gmento minori prolationi in medio posita ex divisione. Sic et in pollice modus maior, in auriculari prolatio maior recte collocabuntur et cum maxima rei similitudine[3].

Supra quidem tactum est notulam simplicem dici tempus Modus ergo minor habebit longam, maior vero maximam, quae duplex longa a plerisque est appellata; prolatio** minor semibrevem quae et minor est nuncupata, sed maior minimam, post quas scilicet odas ponitur punctus augmentans, dividens aut reducens; post quam diminutae notulae scilicet semiminima[4], cursea, minaria, fusea[5]. Harum autem nomina et quot modis unaquaeque notula figuretur, in capitulo de notulis latius diximus. Hic vero strictim et per modum corollarii earum notitiam breviter ostendemus, quarum cognitio a brevi procedit. Quae notu-(pag. 64)la est quadrata sic ▭; sed si ad latus dextrum tractum in sursum aut deorsum habuerit hoc modo ▭ ▭, efficitur longa. Quod si longae corpus fuerit duplicatum sic ▭ ▭, maxima nuncupatur a modernis; ab antiquis

---

[1] dividit.

[2] Die Stelle von »In ista vero parte — melius proferatur« findet sich citiert bei Gio. Spataro, *Tractato di musica* (Vinegia 1531), cap. 3.

[3] Die Stelle von »Cum igitur — rei similitudine« ist angegeben bei Spataro, a. a. O., cap. 3.

[4] semitonia.

[5] Spataro, bei welchem sich a. a. O. cap. 5 die Stelle von »Supra quidem — fusea« findet, citiert *semiminima* und *fusca*.

* Quod potest scribi, potest et pronuntiari; non autem e contrario ut sibila, quae proferuntur et scribi non possunt. Non est absurdum scribi non posse quod potest pronuntiari, quia soni pronuntiantur in praeteritum tempus praeterfluentes. Hinc mandantur memoriae, ne pereant, quia scribi non possunt. Et est sententia Rhabani Mauri et Isidori.

** Inaudita et intolerabilis, iudicio meo, duplicis prolationis demonstratio.

rectius duplex longa dicebatur*. Hoc enim accidit in augmento ipsi brevi. Quod si ab angulo in angulum secetur diametraliter hoc pacto ⧅, duae semibreves efficiuntur, quae ab antiquis minores dicebantur, sic ◆ ◆. Verum si semibrevis in sursum aut deorsum habuerit tractum sic ◆ ◆, efficitur minima. Quod si minima fuerit denigrata ◆ ◆, semiminima; quae, si ad caput sit retorta ◆ ◆, cursea sive cursuta aut crocea, quae, si fiat sic ◆ ◆, minarea[1], quae, si hoc modo ◆, fusea est appellata. Et isto modo omnes notulae cognoscuntur[2], verum semibrevis, brevis et longa aliis modis. Dabimus igitur modum longam et semibrevem cognoscendi, et sic brevis cognoscetur, quae diversis et variis modis figuratur in ligaturis.

Ligatura duarum pluriumve notarum habens primam altiorem sequente[3] se carentem tractu[4] ex parte sinistra sursum aut deorsum longa dicitur. Sed si aliqua istarum defuerit conditionum, longa non erit. Verum si quadrata non fuerit, sive altior sive inferior fuerit carens tractu aliquo, semper est longa. Ultima vero, contrarias si habuerit conditiones, longa dicetur.

Exemplum: [5]

Ligatura vero duarum pluriumve notularum in arsi aut thesi quadratarum sive non, aut primae quadratae et aliarum non, habens tractum ascendens ex parte sinistra, duae semper primae, etsi fuerint solae, semibreves dicuntur.

---

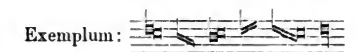
[1] minaria.

[2] Die Stelle von »quarum cognitio — omnes notulae cognoscuntur« ist citiert bei Spataro, a. a. O., cap. 5. Die fehlenden Zeichen sind nach dieser Stelle hinzugefügt. Zu *cursea*, *cursuta* und *crocea* vergleiche man die Ausdrücke *currens* bei Anonymus IV und Walter Odington (Coussemaker, Scriptores I) und *crochata* bei Anonymus I (Coussemaker, Scriptores III). Burtius (*Florum libellus* III, 1) gebraucht den Ausdruck *cursea*.

[3] sequentis. [4] tractum.

[5] Beispiel fehlt in den Vorlagen.

* Imo rectius maxima quam duplex longa dicitur, cum, perfectione moduli computata, tres longas possidere iudicetur. A nonnullis item antiquorum sic figurabatur.

Exemplum: 

Signabimus igitur longas littera l, semibreves vero signo s consignabimus, ut, cum postea in cantibus similes ligaturas reperimus, quae sint longae, quae vero semibreves, facile cognoscamus. Ceterae vero odae[1], quae nec semibreves nec longae fuerint, relinquuntur esse breves. Dubitaret tamen aliquis nec immerito, quare istae notulae sic appellatae sint? Dicemus: quia breve est tempus, notula temporis brevis appellatur. Unde illud, quoniam *mille anni ante oculos tuos tamquam dies hesterna quae praeteriit*[2]. Longa vero, quia maior est ipsa brevi. Semibrevis vero nomen habet ex re, cum brevis in duas semibreves secetur; cum vero in tres, appellantur minores*. Maxima vero et minima dictae sunt per comparationem. Nam posita brevi in positivum respectu fractionum magna dicitur. Quod si magna, longa maior necesse est, et sic sequitur maxima in superlativo. Sed eadem brevis parva dicitur respectu longae et etiam maximae. Quod si parva, minor (pag. 65) est semibrevis et sequitur minima in superlativo[3].

Nomina autem fractionum a modernis inventa sunt; ideo non sunt tantae auctoritatis. Ut dicatur semiminima, quoniam media minima, sic et cursea[4] a cursu simili modo derivata, minarea[5] idest area minima, quia in valore minor praecedentibus est. Fuseam vero quidam dicunt a similitudine figurae, quia ad modum fusi facta; alii vero, quia cantum creamus (?)[6] circumvolventes (?)[7] cum fusis[8]. Sed de his hactenus, et ipsa diximus capitulo de notulis.

Nunc autem, ut valorem istarum notularum comprehendere valeamus, sciendum nobis est tres numeros esse, quibus utimur in hac parte: perfectum scilicet, inperfectum et diminutum. Perfectus est, cum notula trium sequentium valoris est, imperfectus, cum duas continet, diminutus, cum pro una tantum ponitur subsequenti. Perfectum dicimus ternarium non persuasive nec ex comparatione,

---

[1] Ceteras vero odas. [2] Ps. 90, 4.

[3] Vgl. Johannes de Muris, Quaestiones super partes musicae (Gerbert, Scriptores III, 301 und Coussemaker, Scriptores III, 103).

[4] cursua. [5] minariea. [6] neemus.

[7] circumvolentes. [8] Nach Du Cange fusus = mulier.

* Semibrevis minoris prolationis tam in tempore perfecto quam imperfecto semper est aequalis; nam semper duas minimas aequales comprehendit.

ut Johannes de Muris[1] dicit, quia trinitas in divinis et in anima intellectiva. Nam defectus est in matheseos disciplinis per comparationem aliqua probare. Ista[2] mutatio terna corporis, dimensio linearum aliquantulum est naturalis. Sed[3] tamen eam etiam improbamus, quoniam eodem modo senarius prior et perfectior dici poterit, quia sex punctis terminatur et punctum prius est in mathematica abstractione. Ratio[4] vero, quam tradimus nos, mathematica est, scilicet quod[5] perfectus numerus dicitur ternarius, quoniam partibus aliquotis et quotis simul sumptis est aequalis. Excedit ergo senarium in perfectione; nam pars quota dicitur quaelibet pars infra ipsum numerum contenta, quod omnis ergo pars aliquota potest dici quota, non tamen e contra. Quando igitur aliqua in aliis scientiis debent probari, ad mathematicas necesse est recurrant demonstrationes, quoniam hic demonstratur, illic autem comparatio sufficiet. Illi igitur, qui in musica perfectionem dicunt per comparationem, perfectionem suam auferunt ab ea. Haec de numero perfecto.

Imperfectus autem numerus dicitur binarius, quia per unitatem distat a perfectione; sed diminutus, quia per binarium, qui vix numerus dici deberet, nisi quia in hac facultate notulae franguntur, et per respectum ad duas medietates verum tenebit. (?) Aliter autem in arithmetica ponitur numerus triplex: perfectus scilicet, superfluus et diminutus per comparationem ad partes aliquotas. Unde senarius, cuius partes aliquotae sunt 1. 2. 3, quae simul iunctae senarium implent nec excedunt, dicitur perfectus. Sed 12, cuius partes 1. 2. 3. 4. 6 simul (pag. 66) sumptae suum totum excedunt, superfluus habetur, diminutus numerus 10, quia eius partes scilicet 1. 2. 5 ad totius summam non accedunt, et 8 similiter, cuius partes scilicet 1. 2. 4 septem non excedunt. Itaque omnis inaequalitas aut in maioribus, aut in minoribus terminis consideratur. Illi enim immoderata quodammodo plenitudine proprii corporis quantitatem partium suarum numerositate excellunt. Istos autem velut paupertate inopes oppressosque quadam naturae suae inopia minor quam ipsi sint partium summa componit. Sed de his hactenus. Nunc vero differentias numerorum colligamus.

---

[1] Vgl. Johannes de Muris, *Musica practica* (Gerbert, Scriptores III, 292 b ff.).

[2] I a. [3] sic. [4] rationem. [5] quia.

Capitulum secundum.

In quo signa per quae numeri[1] distinguuntur.

AD veram igitur istorum numerorum cognitionem quaedam signa, quae ab antiquis ex geometricis figuris fuerunt adinventa, declaremus. Deinde alia, quae neoterici ponunt, subiungemus. Quadrangulus cum tribus tractibus hoc modo [III] pro modo perfecto ponebatur et cum duobus sic [II] pro imperfecto. Sed pro tempore cum prolatione perfectis ponebatur circulus cum tribus punctis in medio sic ⊙ et pro imperfectis semicirculus cum duobus punctis in medio sic ⊂. Quod si semicirculus cum tribus sic ⊂, tempus erat imperfectum et prolatio perfecta. Sed si circulus cum duobus ponitur sic ⊙, tempus perfectum et prolatio imperfecta credebatur.

Alii vero figurabant Indorum figuris hoc modo $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{2}$, inferior denotans tempus, superior vero prolationem. Nostri vero contemporanei partim geometricis partim Indorum utuntur figuris; namque unum modi cum tempore ponunt, aliud vero temporis cum prolatione, utrumque vero quadrupliciter factum. Modi cum tempore sic O3 C3 O2 C2, sed temporis cum prolatione hoc modo ⊙ ⊂ O C. Hic modus signandi hac ratione compertus est, quia circulus figura perfecta perfectam denotat speciem. Sed cum duae circuli tantum partes ponuntur, duas illius speciei partes amissa tertia denotant. De hoc vero signo 3 vel de isto 2 non est ambiguitas: primum esse perfectum, secundum vero imperfectum. In primo etenim signo quadripartito circulus aut semicirculus modum ostendunt minorem, 3 aut 2 tempus*. Subtilis igitur lector per ea, quae posuimus, sive modi sive temporis perfectionem poterit invenire. In secundo vero signo, quod in alio modum, in hoc tempus designat, si enim punctus in centro (pag. 67) ponatur, prolationis demonstrat perfectionem**; quod si non, imperfectionem. Ita et in semicirculo, ut patet in figuris. O 3 figura modi cum tempore, ⊙ figura temporis cum prolatione.

Has igitur figuras sic dispositas hac ratione repperimus, quia contrarias numerorum passiones inter se custodientes cognovimus.

---

[1] numeros.

* Ego firmiter contrarium teneo evidentioribus procedens rationibus.

** Hic prolationem conducit per punctum in centro, superius autem per punctum divisionis reducibilis. (Vgl. S. 78.)

Nam in primo signo quadripartito signum superius, quod[1] sinistram tenet legentis, et temporis et modi perfectionem affirmat. In sua vero contraria modi, qui universalior est, perfectio denegatur idemque in subcontrariis reperitur. Inferius vero, quod dextram tenet legentis, contrarias omnino recipit passiones. Sic et sinistrum inferius contra dextrum superius; nam id quod negatur in una, affirmatur in alia sua contradictoria et e contra. Quodsi utrumque negatur in una, ambo affirmantur in altera sua contradictoria. Subalternae vero poterunt dici, eo quod modus, qui universalior est, idem esse videtur. Sic et de alio signo quadripartito dicendum est, ut patuit in figuris.

Verum quia in hac parte quidquid per varias fractiones diversasque diminutiones canitur ad quandam certam integritatem determinatamque mensuram reducitur, scire nos oportet per signa diversa, in quibus notulis mensuram integram debemus tenere. Mensura enim, ut diximus, est illud tempus sive intervallum inter diastolen et systolen corporis eucraton comprehensum. De cuius inaequali alteratione insurgunt inaequales musicae proportiones, de quibus paulo post dicturi sumus. Cum igitur cantor recte et commensurate cantare desiderat, instar pulsus istius pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum canendo moveat. Et cum per primum cecinerit signum quadripartitum, mensuram istam ponat in brevi; tunc enim longa in istis O 3 O 2 tribus temporis morulis mensurabitur, in istis vero C 3 C 2 duabus. Duplex vero longa in his O 3 O 2 sex, sed in istis C 3 C 2 quatuor tantum valebit. Ipsa vero mensura in istis duobus O 2 C 2 per medium in duo tantum semibreves secatur quatuorque minimas. In istis vero O 3 C 3 aequaliter in tres dividitur semibreves sex quoque minimas, nisi comparatio inaequalis fiat cum tenore, quoniam tunc insurgit quaedam inaequalitatis habitudo, de qua in proportionibus dicemus.

Sin vero per secundum cecinerit signum quadripartitum, morulam ponet in semibrevi et tunc brevis tres mensuras valebit in istis ⊙ O, duas vero tantum in his C C; et sicut in aliis divisa fuit ae-(pag. 68)qualiter in duas aut in tres semibreves, ita in istis [in] duas minimas aut in tres, prout signum perfectionem aut imperfectionem denotat, dividetur. Sic et in quatuor aut in sex semiminimis, et istud est, quod frequentius observatur[2].

[1] qui.

[2] Dieser Absatz findet sich in freier Übersetzung bei Pietro Aron, *Toscanello*, cap. 38.

Aliquando autem propter cantus nimiam diminutionem cantores mensuram, quae in brevi erat observanda, ponunt in semibrevi, et si erat in semibrevi tenenda, transferunt illam in minima taliter, quod iam pro maiori parte omnes tenent et scribunt in compositione pro hoc signo ⊙ vel hoc Ͼ, quod mensurae morula in minima teneatur integra. Et si in tenore signum diversum ab aliis ponatur, ut si ⊙ (?) in tenore et hoc ○ in aliis, minima tenoris tantum valet, quantum aliarum valet semibrevis, quia morulam integram, et si in aliis istud ○ 2 ponatur, quantum brevis*. Et istud servat Okeghem[1], Busnois, Dufay et Johannes de Monte et alii viri in hac facultate famosi. Tinctoris vero viam veritatis ignorans** quaedam ponit, quae in lucem non essent deducenda. Verum in proportionibus aliqua dicam de eis, ne rectus ordo perturbetur ignorantis opinione. Namque Busnois et isti magni viri fundantur in antiquitate; et sicut quantitas ex uno latere crescendo augmentatur, sic ex alio dividendo minuitur. Si enim antiqui ponebant mensuram in brevi, in longa et quandoque in maxima, ita nos in brevi, semibrevi et aliquando in minima[2]. Sed de mensuris hactenus. Nunc de perfectione aliarum specierum dicamus.

Capitulum tertium.

In quo signa aliarum specierum.

RESTAT, quoniam sumus numeros in omnibus speciebus divisuri, perfectum ab imperfecto in modo prolationeque maioribus, quibus figuris distinguatur, declarare. Hoc autem melius assequemur, si prius pausarum notitiam, quam in prima parte posuimus, ad memoriam breviter revocemus. Quarum quidem cognitio sicut in notulis ab ipsa incipit temporis pausa, quae a linea in lineam totum spatium implens figuratur hoc modo ⁃I⁃. Quae si duo vel tria[3] spatia occupet sic ⁃I⁃I⁃, pausa longa dicitur; si vero quatuor spatia amplectitur hoc modo ⁃I⁃, pausa maximae, ultra quam nulla maior.

---

[1] Olregam.

[2] Bei Pietro Aron, *Toscanello*, cap. 38, findet sich eine fast wörtliche Übersetzung der Stelle »Et istud servat — minima.« [3] tres linearum.

* Errant perfecto, qui notularum proprietatem quantitativam viciant et corrumpunt sine canone vel proportione.

** Ego quidem Tinctoris doctrinam (quam) horum deductorum saniorem ipsa experientia didici, quamquam multas eius sententias iuridice impugnavi.

Appellatur et pausa generalis, quando generaliter omnes adveniente ita cantu non terminato quiescunt. Appellatur quoque finalis, quoniam semper in fine cantus ponitur. Quod si pausa brevis dividatur, medietas, quae a linea pendet superiori, est semibrevis; si pars vero, quae ab inferiori erigitur, pausa minimae nuncupatur. Quae si ad caput sit hoc modo retorta, pausa semiminimae nominatur. Aliarum vero fractionum[1] (pag. 69) ob nimiam sui brevitatem pausa non reperitur. Verum quidam ut Johannes Urede[2], carissimus[3] noster regis Hispaniae capellae magister, pausas posuit curseae hoc modo perscriptas fundatus in hoc, quod notulis accidit. Semiminima enim, si caput habet retortum efficitur cursea, medietas scilicet minimae[4]*. Quod si cursea dupliciter sit retorta, efficitur minarea, medietas scilicet curseae. Sic igitur de pausa fiendum: quia, si pausa minimae ad caput sit retorta, efficitur semiminimae[5]; ergo si bis sit retorta, curseae. Nos autem illud posse fieri non negamus, quia ratione fundatum arte cognovimus, verum non debuisse fieri conclusimus, quia, cum notula illa tantae sit levitatis, quaevis potest in cantu comprehendi, quomodo in pausatione spiritus in ea quiescet. Non ergo illud esse fiendum concedimus, sed evitandum fore proponimus.

His ergo pausis sic cognitis facile perfectionem et imperfectionem in aliis speciebus cognoscimus. Cum enim tres pausas longae positas simul aut una praecedente alias duas simul vel omnes tres solutas in aliquo cantu inspexerimus, procul dubio maiorem modum et exinde maximam longas tres valere via artis intelligimus. Quod si binae ponantur et binae, imperfectum esse iudicamus**. Verum si eadem pausa longae tria occupet spatia, minorem perfectum et ex hoc longam tres breves valere arte cognoscimus; imperfectum

---

[1] frautionum.

[2] Spataro nennt ihn in seinem *Tractato di musica* cap. 17 und 31 Zoãni (Giovanni) di Ubrede. Vanderstraeten erkennt in ihm einen Niederländer und führt ihn in seiner *Musique aux Pays-Bas* VI, 464 Anmerk. 2 auf als Io. Wreede brugen. Von seinen praktischen Werken ist in Rom, Archiv der Capella Sistina *Ms. 14* ein *Kyrie* und *Gloria* und in Perugia, Bibl. Comunale *Ms. G. 20* eine dreistimmige Composition *Nunque fu c pena maior* erhalten.

[3] krissimus. [4] Vgl. S. 87. [5] minima.

* Nos autem ponimus pausam seminimae sic, ut omnes sentiunt, semiminimae vero sic.

** Quid dicendum de notula longa, si nec trium spatiorum nec duorum apposita fuerit pausa ut hic: ?

vero, si duo tantum occupet spatia. Sic ergo minore existente imperfecto maior perfici poterit et e contra sicut in aliis signis*. Perfectio etiam temporis pausis brevium denotatur aliter secundum nos, aliter vero secundum antiquos, quoniam, ut ait magister Franciscus, si pausa temporis occupat totum spatium, totum tempus denotat perfectum. Sin vero duas spatii partes occupaverit, duas temporis partes demonstrat; si autem tantum unam, unicam partem morulae, quia unam minorem ostendit. Neoterici vero non sic, sed, quando duas temporis tertias volunt insinuare, duas pausas semibrevis unam iuxta aliam hoc modo disponunt; et tunc perfectum esse tempus recte cognoscimus, quia totam pausam brevis tres minores valere intelligimus, ex quo ibi duae tertiae et non tota integra posita sunt. Nam quando tempus est imperfectum, pausa temporis tantum valet quantum pausae duarum semibrevium. Ad quid ergo deberent poni duae sic , si una hoc modo sufficeret? Frustra fit per plura, quod potest fieri per pauciora.

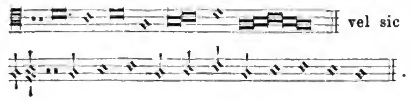
Eodem modo deducitur de prolatione perfecta, quoniam, si duae pausae minimae hoc modo reperiantur, perfectam denotas[1] prolationem, etiam si aliud non fuerit signum. Nam quando prolatio est imperfecta, tantum valet pausa semibrevis sic quantum duae pausae minimae hoc modo , igitur sicut de tempore figurandum. Et (pag. 70) per quod perfectio aut imperfectio in maiori prolatione distinguatur, non omnibus cantoribus constat nec musicis quibusdam ut Tristano de Silva amico nostro, qui crassam Iohannis de Muris opinionem affirmat dicens prolationem perfectam esse maiorem imperfectamque minorem. Quam et antiquorum auctoritate et novorum provectorum exemplo et mathematica demonstratione volumus improbare primum sic:

Egidius de Marino de minima tractans ait merito: tertiam debet amittere partem, punctum vero, quia nihil habet sub se, tantum medietatem. Si igitur minima tertiam potest amittere partem,

---

[1] denotans.

* Nos aliter sentimus. Non enim semper signum perfectionis totam continet perfectionem, ut hoc et similibus exemplis constat:



quaero, quid aliud quam semiminima illa pars tertia est?* Tres ergo tertiae totum integrum implent. Relinquitur ergo minima tres semiminimas posse valere, quod patet exemplo Io. Okeghem[1] in missa *Lomme arme*[2], ubi, quando debebat semiminimas duas pro una minima scribere, ut volunt cantores cum musico Tristano de Silva, ponit minimas evacuatas ad caput retortas hoc modo ♪, quas diximus 'appellari curseas. Ex quo musici speculantur minimam tres valere semiminimas, nedum quia auctoritas ipsius Egidii et antiquorum clare incontrarium monstrat[3], cum dicit: sunt et aliae figurae, quae vocantur minimae imperfectae hoc modo factae ♪ et habent maiorem effectum quam semiminima, quia sunt plenae, et minorem effectum, quam si caput haberent erectum. Ex quibus verbis patet, quod nos e converso facimus nigrum scilicet pro albo ponentes, cum pro minima duas ponimus albas curseas, ut ipse Io. Okeghem facit, quia maioris valoris est haec ♪ alba quam ista ♪ nigra. Si curseae duae minimam implent, semiminimas tres fore necessarias mathematice vero probatur, supposito quod ipsimet faciunt, scilicet quod mensura in prolatione perfecta ponatur in minima. Si enim integra temporis morula in minima est et tempus perfectionem et imperfectionem recipiat, sequitur ipsam minimam quandoque in duas, quandoque in tres partes aequales dividi posse[4]; quod si non, nec semibrevis, cum ponitur in ipso, nec brevis eadem ratione.

Aliis autem modis illa duo signa quadripartita a quibusdam perfigurantur antiquis ut puta modi cum tempore sic O O, C O, O C, C C. Hic autem modus ab illo non differt; nam id, quod denotatur per 3, patefacit O, et quod intelligimus per 2, per C cognoscimus**. Si igitur haec signa in prima disponantur figura, idem erit, quod fuit in illa.

---

[1] Olregam. [2] alome armet. [3] monstratur.

[4] Die Stelle von »Si enim — dividi posse« findet sich bei Spataro, a. a. O., cap. 33.

* Haec conclusio est falsissima; nam minima nunquam ternaria partitione non distinguitur, perfecta scilicet quantitate computata, quia circa ipsam perfectum accidens quantitativum operari non potest, ut omnes imo sentiunt musici iudicio, quo fit, ut semper dividatur in duas seminimas.

** Circulus ad comparationem semicirculi augmentum indicat, sed ziphra 3 ad relationem ziphrae 2 diminutionem ducit, quo fit, ut circulus et ziphra ternarii O 3 diversimode conducantur, quoniam augmentatione et diminutione ab invicem differre noscuntur. Ergo non idem significant, quod verum est.

Alii vero ut magister meus Iohannes de Monte, qui fuit primus qui me musices (pag. 71) imbuit rudimentis, ad latus signum unum, ut disposuimus, negabat esse ponendum et unum sub alio concedebat hoc modo $\begin{smallmatrix}\bigcirc & \mathrm{C} & \bigcirc & \mathrm{C}\\ \bigcirc & \bigcirc & \mathrm{C} & \mathrm{C}\end{smallmatrix}$ vel, si geometricae figurae Indorum caracteribus misceantur, hoc modo $\begin{smallmatrix}\bigcirc & \mathrm{C} & \bigcirc & \mathrm{C}\\ 3 & 3 & 2 & 2\end{smallmatrix}$, ita tamen ut superius signum istorum teneat vicem prioris aliorum antiquorum ratione fundati[1] *. Nam si ipsi disponunt tempus cum prolatione hoc modo $\begin{smallmatrix}3 & 3 & 2 & 2\\ 3 & 2 & 3 & 2\end{smallmatrix}$,[2] cum nihil aliud sit 3 quam ○ nec C quam 2, rationabile videtur, ut similiter de modo cum tempore faciamus. Tempus vero cum prolatione, quod diximus sic figurandum ⊙ C· ○ C, dicebat sic esse ponendum ○∵ C∵ ○: C:, quoniam tunc recte monstratur prolatio intra tempus reclusa; perfectio et imperfectio utriusque clariori modo cognoscitur. Nos vero diximus illi primum modum esse subtiliorem.

Fundati enim in hoc unamquamque notulam duarum sequentium valorem tenere natura geometrica demonstratione probavimus. Cum igitur aliud signum non reperiretur contrarium, natura sua canendus est cantus, scilicet per binarium numerum. At cum via artis ternarium facimus, aliquo signo perscribimus, ita quod, etsi notula duas tantum valebat natura, per artem facimus tres. Cum igitur alterum istorum ○ C ponimus signum, prolatio, quoniam signum eius non est, imperfecta iudicatur. Cum vero signum idest punctum in medio circuli aut semicirculi ponitur, perfectio circuli designatur prolationis perfectionem denotantis**.

Magister vero Robertus Anglicus proprietatem notularum in geometria ignorans contrarium dicebat, hoc est: quando signum temporis non reperitur, perfectum esse tempus arbitrabatur. Omnes fere cantus signis carentes male compositos esse dicebat. Ipse enim inscius doctrinae artem praeponebat naturae, cuius contrarium manifestum est, quia ars imitatur naturam in quantum potest. Non tamen dicitur, quod natura artem imitetur, cum saepe artem aberrare videmus, naturam vero raro vel nunquam.

---

[1] fundatus. [2] $\begin{smallmatrix}2 & 3 & 3 & 2\\ 3 & 3 & 2 & 2\end{smallmatrix}$. Vgl. hierzu S. 82.

* Imo aliud est ziphra numeri et aliud est circulus et consequenter diversimode conducuntur et considerantur. Nam circulus et semicirculus tempus demonstrant perfectum et imperfectum et ziphra ternarii vel binarii 3 2 numerum proportionabilem idest aptum ad alterum referri.

** Hic recte sentit de signo prolationis.

Aliis autem adhuc signis perfectum discernimus ab imperfecto; utputa si notulae nigrae inter albas in aliquo cantu sine societate propinqua reperiantur, signum est, quod ponitur nigra, ut tertiam partem amittat. Non ergo tertiam partem haberet, nisi tres valeret. Ergo cum notulas reperimus nigras sine societate propinqua, illarum speciem dicimus esse perfectam. Notanter tamen sine societate dicimus propinqua, (pag. 72) quoniam, si aliquae nigrae eam sequantur, ita quod tres pro duabus ponantur, non clare distinguitur. Namque potest hoc in utroque accidere numero perfecto scilicet et imperfecto. Priores vero musici atque cantores notulas nigras, ut nos albas, rubeas vero ut nos ponimus nigras, depingere solebant. Ponebant etiam albas, idest in medio vacuas, ut nos facimus, modo quando scilicet in promptu rubeum colorem, ut placet Egidio de Marino[1], non habebant. Ugolinus vero ista non bene scrutatus in eodem melo nigras rubeasque notulas posuit et vacuas, quoniam videbatur sibi, ut nigrae essent perfectae, rubeae vero imperfectae, vacuae autem diminutae[2]. Sed hoc, quia nec ab aliquo alio factum repperimus umquam[3], a nullo esse fiendum censemus.

Alio etiam modo secundum magistrum Franconem[4] perfectum discernebant ab imperfecto antiquiores ponentes scilicet supra notulas binarias *b*, supra ternarias vero *t*; et sic clare ostendebatur valoris notularum differentia. Sed cum notae modi imperfecti de tempore canebantur perfecto et notae modi perfecti de tempore imperfecto, priores signabantur *b*, binaria scilicet divisione[5] inventae[6]; sequentes vero figurabantur circulo oppositum scilicet praecedentium denotante.

Sicut igitur errant per defectum, qui sine aliquo signo per-

---

[1] Wahrscheinlich identisch mit E. de Murino bei Coussemaker, Scr. III, 124.

[2] Von den in Rom, Bibl. Casanatense *Ms. c. II. 3 (2151)* erhaltenen Kompositionen Ugolino's trägt *Chi solo a si senza misura crede* ganz das gezeichnete Gepräge. Leider ist es nur in der Oberstimme erhalten und hat stark durch Feuchtigkeit gelitten.

[3] Diese Praxis findet sich um die Wende des XIV. Jahrhunderts in Italien bei Zacharias, Filipoctus de Caserta, Conradus de Pistoia, Bartholomeus de Bononia und anderen.

[4] Folgende Lehre findet sich nicht bei Franco, sondern bei Marchetus von Padua in seinem *Pomerium musicae mensuratae* (Gerbert, Scriptores III, 186bff.).

[5] divisionem.

[6] Ramis vermischt hier die italienische Divisionslehre mit der französischen Taktzeichenlehre.

fectam eam speciem male praevidentes diiudicant, sic etiam per excessum, qui, cum uno possit dignosci perfecta, aliud subiungunt*; ut, si in cantu pausa longae tria occupet spatia, errant qui hoc signum ○ 2 adiungunt, sic et, si pausae binae[1] semibrevis hoc modo ⊤⊤ reperiantur, superflue ponitur istud ○, vel hoc ⊙, si minimae pausae sic disponantur ⊥⊥, maxime si utrumque reperiatur, quoniam aliter posset quis dicere ad id quod defuit denotandum positum fuisse**. Haec de figuris hactenus.

Capitulum quartum.

In quo canones et subscriptiones subtiliter declarantur.

TACITE praetermittendum esse non arbitror, si quis auctor velit sub cantu, per quod perfectum aut imperfectum vel diminutum possit sine aliquo signo dignosci, aliquid subscribere vel etiam, si aliter signatum fuerit per canonem aut subscriptionem, contrarium ediscere. Dicitur enim subscriptio, quia semper sub tenore scribitur, canon vero, quia est quaedam regula (pag. 73) voluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans, ut in missa *Se la face ay pale*, ubi ponitur *Crescit in triplo et in duplo et ut iacet*[2]. Quandoque etiam canon docet cantare per contrarium; incipientes a fine in principio finiunt, ut fecit Busnois: *Ubi α ibi ω*[3] *et ubi ω finis esto.* Etenim nos simile clandestinis verbis in quodam carmine posuimus dicentes: *In voce quae dicitur contra, contra sic canitur.* Canone mutatur etiam locus, ut Busnois: *Ne sonites cacefaton, sume*[4] *lichanos hypaton.* Notula enim prima est in *g*, quae lichanos est meson, et tamen canon ponit illam in *d*, qui locus est lichanos hypaton.

Mutatur etiam canone modus procedendi, ut tantum, quantum

---

[1] pausas binas.

[2] Vgl. Adler-Koller, *Sechs Trienter Codices* (Wien 1900), S. 278.

[3] o. [4] summe.

* Hic recte sentit et sanius quam supra, ubi tres trium temporum pausas ponit pro signo modi minoris perfecti. (Hier irrt Gafurius, wie aus S. 86 zu ersehen ist.)

** Pluribus tamen cantilenis rumpitur [regula]; circulus et etiam duae ipsae semibrevium pausae pro signo temporis perfecti et rationabiliter fieri possunt sicque etiam duae pausae minimarum contiguae et punctus in circulo vel semicirculo ponuntur simul in prolatione perfecta disposita.

vox debebat elevari, deprimatur[1], ut fecit Busnois: *Antiphrasis tenorizat ὑπό, dum ἐπί phthongizat*[2], cuius sententia est: fiat subtus, quod supra erat fiendum et e contra. Similiter: *Ibi thesis assint ceptra, ubi arsis et e contra,* ubi in tantum vox elevatur, in quantum deprimenda videbatur. Aliquando ex una voce aliae insurgunt in fuga aut in unisono vel in diatessaron aut diapente etiam in diapason, ut diximus nos in quodam versu magnificat: *Fuga duorum unisona numero salvato perfecto.* Est enim tantum vox una et post morulas sex in eodem sono eam sequitur altera. Diximus etiam in missa, quam Salmantiae[3] composuimus, dum Boetium in musica legeremus: *medietas harmonica fiat et quaelibet vox suum numerum salvet.* Praecedit enim prima vox, alia vero octo pausatis in unisono sequitur illam, quae non habet proportionem cum alia[4], ad quam fieret relatio. Quam sequitur alia post sex inchoans in diatessaron inferius. Alia vero quatuor spectando inchoat diapente sub ista, diapason vero sub prima. Et sic quatuor flumina ex uno fonte emanabant. Sed in moteto *Tu lumen*[5], ubi posuimus: *In perfectione minimorum per tria genera canitur melorum* *, quod Bononiae, dum publice legeremus, composuimus, insinuavimus quamlibet notulam per syllabas in lineis et spatiis denotatas 6 mensuras valere, sicut si hoc ☾ esset signum. Quoniam pausa temporis in principio ponitur, et ideo unaquaeque syllaba unum tempus denotat. Quae vero sint tria genera melorum, diximus in prima parte tractatu [secundo capitulo sexto][6]. Nam canitur ter: prima vice notula secunda elevatur a prima per trihemitonium, in secunda vice per tonum et in tertia per semitonium.

Alios vero quam plurimos canones terminis musicae utentes composuimus. Hoc enim maiores nostri consueverunt facere, ut suam doctrinam (pag. 71) et intelligentiam demonstrarent. Quos indocti imitari volentes canones ponunt sua fantasia fulcitos, quorum nullum hic ponam, ut memoria careat, quod non est imbutum doctrina.

Alii vero sacrae scripturae appropriant modum procedendi ut: *Descendant in profundum quasi lapis.* Profundum in musica est cuiuslibet vocis sua octava inferius. Sed e contra cum dicit: *Suspendimus organa nostra.* Nos etiam sacrae scripturae canones attri-

---

[1] deprimitur. [2] antiphrasis thenorizat ipos dum epiptonzizat.
[3] salmansie. [4] aliqua. [5] Vgl. Anhang III. [6] tra. 4.
* Obscurus canon et admodum sententiae dissonus.

buendo quam plurimos posuimus, ut in *Requiem aeternam* canon: *Ut requiescant a laboribus suis** insinuamus, quod *ut* et *re* sileant, ceterae vero cantent. Sed etsi quiescant numero, tamen computamus[1] valorem notarum in pausis. Sed cum secundo dicitur: *Si tenes cum domino Agamemnon*[2], *de capite nullos amittes capillos in paranete neteque synemmenon; illorum scilicet opera secuntur illos omnes*, illas notulas in canone priori dimissas esse resumendas intimatur. Itaque nota, quae fuit dimissa in *ut*, notulam in *ut* positam sequatur, et quae in *re* quievit, post notulam *re* laborando reclamet, ut verba consonent rebus. Et cum ex superioribus habeamus paraneten synemmenon esse *k* in coniuncto, neten vero *l* in eodem, sequitur, quod opera illorum sequuntur illos in diapente reclamando. Et sic, cum notulae in secunda parte sic disponantur *f g h*, debet facta operum additione *f k g l l h* cantari, ita quod valor praecedentium notularum integre resumatur. Sic et in alio, ubi diximus: *Ut quiescat, donec optata veniat*, volumus ostendere: notula, quae fuerit in *f* scilicet, quae dicitur *ut* per vulgarium dictiones, quiescat idest sileat numerando, donec ad finem fuerit perventum (?). Sed cum in parte sequenti diximus: *Et sicut mercenarii dies eius*, ut supra volumus ostendere, id, quod inconcinnum remansit in prima, in paraneten synemmenon resumatur in secunda, ut in alio fecimus canone *Ad modum mercenarii*, cuius dies in fallo[3] ad satisfactionem in aliis computantur.

Cum vero dicitur *Ne recorderis*, clare ostenditur, quod *re* non ponatur in chorda. Idemque de[4] *re* et *mi* intelligimus, cum *neque reminiscaris* ponimus computatis tamen morulis canendis. Cum vero penultimo diximus *Requiescant in pace*, clare monstramus *re* neque in cantu neque in pausa esse ponendum, sed intacto dimisso ad aliam vocem nos transferamus. Cum vero ultimo dicitur *Amen*, intelligimus eodem modo fiendum.

Alios aliorum canones vidimus permultos, alios et nos posuimus quam plurimos. Verum quia de particularibus scientia non poterit haberi, aut si aliqua minima pars confusa semper extat, de canonibus ad ingenia subtilianda et acuenda dicta sufficiant. (pag. 73.)

---

[1] computando. [2] agamenon.
[3] Nach Du Cange ist fallum = defectus, delictum. [4] est.
* Clarus et sententiae competens canon.

TRACTATUS SECUNDUS[1].

Capitulum primum.

In quo de triplici proportionalitatum genere subtiliter disputatur.

SICUT igitur ex numerorum multiplicatione relata proportionum genera redundarunt, ita proportionum commixtione perspecta proportionalitas concreatur. Est enim proportio duorum numerorum ad se invicem habitudo. Proportionalitas autem est duarum proportionum ad se invicem relatio. Cum igitur hucusque de proportionibus aliqua fuerimus perscrutati, restat, ut de proportionalitatibus ad huius primi voluminis complementum quaedem practicis necessaria discutiamus.

Proportionalitas haec secatur in continuam et separatam. Est enim continua, cum numerus medius bis sumitur ad extrema comparatus, ut 4. 6. 9. Dicimus enim: sicut se habet 4 ad 6, ita 6 ad 9, quia sesqualtera est utrobique. Cum autem non unus sed duo medii sunt numeri, dicitur separata aut discontinua, ut in his numeris 4. 6. 8. 12 fit discursus hoc modo: sicut se habet 6 ad 4, ita 12 ad 8. Si igitur terminos permutamus, concludimus sic: ergo sicut 8 ad 4, ita 12 ad 6. In primo enim discursu sesqualtera utrobique, in conclusione vero dupla.

Si igitur hoc modo in vocibus arguere voluerimus, quatuor voces ex monochordo, quae hoc modo se habeant, sumere debemus. Sint autem *a c d f*, in quibus discursum faciemus hoc modo: sicut *a* ad *c*, ita *d* ad *f*. Permutatis vero litteris concludimus: ergo sicut *a* ad *d*, ita *c* ad *f*. In antecedente trihemitonii est ambarum intercapedo, sed diatessaron in consequenti utriusque proportionis est intervallum. Possunt et in hac disiuncta proportionalitate plures iungi proportiones, ut in his numeris 2. 3: 4. 6: 8. 12, et tunc fit

---

[1] tertius.

discursus hoc modo: sicut 2 ad 3, ita 4 ad 6 et 8 ad 12, quia in omnibus sesqualtera proportio custoditur. Coniungendo vero numeros minores a maioribus separatos concludimus hoc modo: ergo sicut 2. 3. 4 inter se, ita 6. 8. 12 inter se. Et in vocibus hoc pacto, si sint *c d e f* et *g h*, arguimus: sicut *c* ad *f*, ita *d* ad *g*, sic et *e* ad *h*; nam in omnibus diatessaron est consonantia. Coniunctis autem primis vocibus tribus a superioribus separatis concludimus: ergo sicut *c d e* inter se, ita *f g h* inter se. In omnibus enim his tonus differentiam facit. Multis et variis etiam aliis modis ista proportionalitas variatur, de quibus paulo post idest volumine secundo latius dice- (pag. 76) mus.

Rursus ea, quae continua est, triplicem recipit variationem: aut enim numerorum excessus consideratur aut in utrisque proportio conspicitur aut excessuum et terminorum comparatio coaequatur. Prima enim arithmetica est, secunda geometrica dicitur. Tertia vero dulcem ac delectabilem facit harmoniam. His igitur tribus discussis huic primo practicorum volumini finem imponemus.

Cum igitur numeros tres continuos aut aequali distantia separatos invenerimus, proportionalitatem arithmeticam inter eos esse dicemus, ut in his numeris 1. 2. 3. Eadem enim quantitate, qua medius minorem excellit, vincitur a maiori, quod est per unitatem. Ergo est arithmetica proportio, quoniam aequalitas attenditur excessus et non proportionum. Similiter in his numeris 2. 4. 6 binarius differentiam facit et in istis 3. 6. 9 ternarius et deinceps ad hunc ordinem. Talibus enim vestigiis inhaerentem nullus ab eadem similitudine error abducet. Ex hac tamen medietate notatur, quod in minoribus terminis maiores proportiones, in maioribus minores comparationes necesse est inveniri, ut in his: 4. 6. 8. In minoribus terminis sesqualtera, in maioribus vero sesquitertia reperitur.

Geometrica vero medietas, quae hanc sequitur, expediatur. Ipsa sola vel maxime proportionalitas appellari potest, propterea quod in eisdem proportionibus terminorum vel in maioribus vel in minoribus speculatio ponitur, in qua quidem aequa semper proportio custoditur numerorum quantitate neglecta, contraria enim arithmeticae medietati. Ut in his 1. 2. 4 vel in his 6. 12. 24. dupla est utroque, sic et in tripla ut in his 1. 3. 9 aut in his 2. 6. 18 et in quadrupla et in ceteris similiter. In hac autem proportionalitate notatur proprietas, quod in maioribus vel in minoribus terminis semper aequales sunt proportiones.

Capitulum secundum.

In quo medietas harmonica discernitur.

HARMONICA vero medietas est, quae neque eisdem differentiis neque aequis proportionibus constituitur, sed illa, in qua, sicut maior numerus ad minimum se habet, sic differentia maximi et medii contra differentiam medii atque minimi comparatur, ut in his terminis 3. 4. 6.

Senarius enim quaternarium sua tertia parte superat idest binario, quaternarius vero ternarium sua quarta idest uno, quare in his neque eadem proportio terminorum reperitur neque eaedem differentiae inveniuntur. Est autem quemadmodum (pag. 77) maximus terminus ad minimum sic differentia maximi et medii ad differentiam medii atque postremi. Patet hoc, quoniam differentia inter medium et minimum unitas est et medii ad maiorem binarius differentiam facit. Ergo dupla inter eos proportio reperitur, quam tenuit maximus idest senarius ad minimum idest ternarium. Proprietas autem huius medietatis contraria est arithmeticae medietati. In illa enim in minoribus terminis maior erat proportio et in maioribus minor, in hac vero e contra, quoniam in maioribus terminis maior proportio et in minoribus numeris minor habitudo reperitur. Atque ideo arithmetica medietas ei rei publicae comparatur, quae paucis regitur. Idcirco quod in minoribus eius terminis maior proportio custoditur, geometrica proportionalitas popularis quodam modo est; namque in maioribus vel in minoribus aequali omnium proportionalitate componitur et est inter omnes paritas quaedam medietatis, aequum[1] ius in proportionibus conservatis. Musicam vero medietate optimatum dicunt esse rem publicam — rideo —, quod in maioribus terminis maior proportionalitas invenitur.

Quare istae proportionalitates sic appellatae sunt, alia scilicet arithmetica, alia geometrica, alia harmonica, ratio est, quoniam arithmetica dispositio aequas tantum per differentias dividit quantitates, geometrica vero terminos aequa proportione coniungit; sed harmonica ad aliud refertur, quia neque solum in terminis speculationem proportionis habet neque solum in differentiis, sed in utrisque communiter. Ipsarum enim musicarum consonantiarum, quas sympho-

---

[1] aequivum.

nias nominant, proportiones in hac paene sola medietate frequenter invenies. Ipsa enim symphonia diatessaron in epitrita proportione consistit ut est 4 ad 3, diapente consonantia in hemiolia proportione ut 6 ad 4. At ipsa omnium concordia diapason in dupla consistit ut 6 ad 3. In hac igitur medietate has tres simplices symphonias terminorum comparatione reperimus. Quod si ad differentias terminorum comparatio fiat, alias symphonias non simplices procreabimus, ut, si minimi ad differentiam inter minimum et medium fiat habitudo, triplam custodiet proportionem, ex qua diapason et diapente consonantia redundabit. Sed si medii ad differentiam inter ipsum et minimum fecerimus relationem, quadruplam proportionem reperiemus, quae bisdiapason consonantia resonabit. Quod si idem numeri binario ducantur, ut (pag. 78) efficiantur 6. 8. 12, eaedem consonantiae manebunt. Sed inter 8. 12 potest alius numerus interseri, qui ad extrema comparatus eas quas tenuit octonarius proportiones conservabit, contrario tamen modo, quia hic scilicet novenarius ad gravem partem diatessaron et ad acutam servat diapente, octo vero per contrarium. Ad se invicem vero sesquioctavam custodiunt proportionem, ex qua species quae dicitur tonus redundat. Haec enim species est excessus diapente supra diatessaron. Si autem 9 et 8 binario ducamus, habebimus 18 et 16, quos in sesquioctava proportione esse cognoscimus. Inter quos, ut ait Boetius[1], medius numerus collocatur scilicet 17, qui ad maiorem comparatus semitonium reddit minus, ad minimum vero maius. Maior enim proportio est sesquidecimae sextae sesquidecimae septimae collatione. Quomodo autem symphonias ex proportionibus redundare intelligamus, propter novos cantores liceat[2] rursus clarius discutere.

Capitulum tertium.

In quo primariae monochordi divisiones ad numerorum rationes applicantur.

IN prima monochordi nostri regularis divisione Boetium numeris et mensura suum monochordum regulare subtiliter divisisse diximus. Nos vero propter novos per continuam quantitatem vulgaribus

---

[1] Inst. Mus. I, 16 (ed. Friedlein, p. 202, 17 ff.). [2] licet.

fractionibus nostrum divisimus, ne et arithmeticam et geometriam addiscentem prius cognovisse esset necessarium; nam esset incidere in errore, quem prohibuimus. Diximus enim nihil horum illi ad nostram doctrinam capescendam esse necessarium, modo primis rudimentis esset edoctus. Propter quod diximus, chordam medio esse dividendam aut quantitatem duplicandam, triplicandam aut per tria fore secandam, qui termini notissimi vulgaribus sunt. Nunc vero, quia de quantitate discreta, hoc est de numeris et numerorum proportionibus, aliqua, quae magis cantoribus esse necessaria cognoscebamus, determinavimus, easdem quas posuimus chordae vulgares divisiones ad rationem numerorum applicantes, in quibus proportionibus consistant, ostendemus hoc modo:

Est enim chorda in tota sui longitudine exempli gratia quatuor cum viginti digitorum, quae *q a* punctis terminatur. Cum igitur eam medio secamus littera *h* sectionem signantes, *q h* duodecim digitorum ad *q a* viginti quatuor in dupla collatione respondent. Si igitur chordam in tota sui longitu- (pag. 79) dine percusseris et sono perpenso digitum in puncto *h* superponens[1] chordam *h q* impuleris, consonantiam diapason resonare deprehendes. Sic igitur diapason in dupla dicitur esse habitudine. Cum vero *h a* mediam dividimus quantitatem littera *d* in medio consignantes, chorda *d q* 18 digitorum esse constat, quae ad totam comparata sesquitertiam servit proportionem. Inde ergo est, quod *a d* diatessaron est symphonia. At vero, cum quantitatem *h q* medio secamus litteram *p* in sectionis medio configentes, constat *p q* sex tantum esse digitorum, qui numerus quater ductus 24 implet. Ergo quadrupla erit habitudo necessario. Inde ergo est, quod *p* littera ad *a*[2] bisdiapason resonat melodiam cumque *h p* medio divisa littera *l* sectio signatur, 9 esse *l q* digitorum quantitatem recte conspicimus. Quam si ad totam comparemus, duplam superbipartientem collationem inveniemus diapason et diatessaron consonantiam conservantem, quam ut ait Boetius[3], solus Ptolemaeus inter consonantias admittit. Sed de his, quia et in compositione trium quatuorque vocum experientia aliqua monstrabimus et ratione paulo post in speculatione permulta dicturi sumus, hic supersedemus.

Cum igitur totam chordam per tria dividentes et a littera *q* versus *a* venientes in trienti litteram ponimus *m* et in besse *e*, *m*

[1] superponentes. [2] d. [3] Inst. Mus. V, 8.

q 8 esse digitorum clare monstrabimus, quae ter ducta 24 integre metitur et sic triplam servans proportionem diapente et diapason ad totam chordam resonat symphoniam. Sed *e q* 16, qui sesqualter totius reperitur ac per hoc diapente resonat cum *a* [*q*]. Verum in *h d* quantitatem medio secamus littera *f* sectionem configurantes. Quoniam *q d*[1] vero 18 digitos habere monstratum est, [*q*] *f*[2] quindecim esse digitorum indubitanter cognoscimus, quos si ad [*q*] *d* referamus, sesquiquintam habitudinem comprehendimus. Excedit enim 18. 15 ternario, qui quinta pars minoris est. Verum si ad [*q*] *h* comparetur, in sesquiquarta collatione esse deprehendimus. Et ex ista comparatione ditonus sive bitonus consonantia fit,[3] ex illa vero semiditonus sive trihemitonium species generatur,[4] quam ex tono perfecto et imperfecto constare manifestum est. Quod si eiusdem [*q*] *f* ad [*q*] *a* fiat comparatio, supertripartiens quintas reperitur habitudo. Excedit enim 24 numerus numerum quindenarium in tres quintas minimi partes. Ex hac enim collatione diapente cum semitonio sive sexta minor aut hexas minor consonantia resonabit. Quod si eiusdem [*q*] *f* ad [*q*] *l* fecerimus relationem, (pag. 80) superbipartientem inter eas repperimus proportionem. Superatur enim novenarius a quindenario numero senario, qui ex duabus novenarii partibus integre conficitur. Ista autem habitudo sextam sive hexadem creat maiorem.

Sic igitur omnes nostras, quia vulgares et non difficiles sunt fractiones, facillimas fecimus divisiones. Guido vero per novem

---

1 h k d. 2 f i.

3 Vgl. Franchini Gafurii *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milano 1518), fol. 62 v: Duae itaque sesquioctavae sesquiquartam excedunt ea proportione, quae fit a numero 81 ad 80 . . . . Hinc falso arbitratus est Bartholomeus Ramis Hispanus tertio tertii tractatus suae practicae circa finem, qui integrum ditoni intervallum in chordotono sesquiquartae indifferenter ascribit dimensioni. Nam ut Jacobus Faber inquit, ditonus evenit inter sesquitertiam et sesquiquartam intermedius. — Hierauf entgegnet Spataro in seiner Schrift *Errori de Franchino Gafurio da Lodi*, daß nach Ramis nur in der Praxis *(in practica overo in la Musica usitata et activa)* die große Terz dem Verhältnis 4:5 entspreche, während sie speculativ mit dem Verhältnis 81:64 begriffen werde. Und noch einmal betont er später: *da Bartholomeo Ramis e stato tractato in practica de quelli spatii che usano li modulanti.* — Man sehe auch Franciscus Salinas, *De musica* (Salmanticae 1577), lib. VI, p. 224.

4 Vgl. Gafurius, a. a. O., fol. 63 r.: Modo numerus 162 ad 160 sesquioctogesimam perficit proportionem, qua sesquiquinta proportio tonum excedit cum semitonio, quod repugnat positioni Ramis Hispani indifferenter concludentis semiditonum sesquiquinto intervallo proportione convenire.

passus monochordum docet dividere suum, quod laboriosum et taediosum esse intuentibus liquido patet hoc ideo, quia, ut diximus, tonus in sesquioctava consistit proportione. Difficilius enim est alicuius integri octavam quam medietatem aut tertiam sumere partem. Et per nostram divisionem sicut et per suam tonus efficaciter reperitur ut *d e* quam 18 et 16 numeri implent aut *l m*, quae 9 et 8 numerorum ambitu conscribitur.

Sed de his hactenus. Nunc autem quae semitonia monochordi canenda sint, quae vero evitanda videantur, quoniam unum maius, aliud minus reperitur, discutiamus.

Capitulum quartum.

In quo semitonia canenda aut evitanda.

QUONIAM dictum est tonum[1] in duo aequa non dividi semitonia et omnia tonorum spatia instrumenti perfecti in duo semitonia monstravimus esse divisa, dicendum restat, quod illorum sit canendum et quod evitandum, sic et de aliis speciebus, quae per semitonia variantur*. Et ita huius primi voluminis complementum practicis principaliter deputatum ordinate perficiemus.

In arte igitur prima imperfecta, in prima scilicet monochordi divisione unum tantum est semitonium, quod evitari debet, illud scilicet quod apotome a Platone dictum fuisse constat. Igitur cantores aut instrumentorum pulsatores numquam faciant transitum a voce sive chorda ♭ in ♮ nec e contra, quoniam illud semitonium in symphonia non ponitur, cum neque in diatessaron neque in diapente neque in diapason aut in aliis imperfectis speciebus aut discordantibus simul et concordantibus successive convenire umquam visum sit. In monochordo vero perfecto multa loca sunt, in quibus transitus in cantu evitandus est. Per modum igitur doctrinae ea practicis assignabimus. Theoricis vero in sequenti volumine rationibus firmissimis veritatem demonstrabimus.

Ad mensuratam igitur figuram, quae in prima parte tractatu secundo capitulo quinto posita (pag. 81) fuit, redeamus. Est enim

---

[1] tonus.

* Subtilis materia et digna ingenio liberali, nostris cantoribus odiosa, sed musicis gratissima et utilis atque necessaria.

prima vox sive chorda *a*, secunda vero prima ♭ idest prima ♭ mollis coniuncta. Hic enim transitus bonus est, quoniam per semitonium, quod symphoniis adaptatur, distare visae sunt. Sed a prima ♭ in *b* transitus non fit, quoniam illud semitonium non cantatur, quod apotome vocatum est. A qua *b* in *c* bonum semitonium est, sed a *c* in prima ♮ malum; ab ista in *d* bonum, a qua in secunda ♭ similiter bonum; a qua in *e* malum, sed ab *e* in *f* bonum. Ab *f* vero in secunda ♮ malum, sed ab ista in *g* bonum, a qua in tertia ♭ similiter bonum. A tertia ♭ in *h* malum, ab *h* in *i* sive in ♭ bonum, ab ♭ in ♮ malum et deinceps. Ad hunc modum in suis octavis mala malis, bona vero bonis correspondent.

Transitus autem tonorum bonorum atque malorum*, qui non ad sequentem sed una [scilicet voce] semper in hoc instrumento medio dimissa fit, sic declaratur: Ab *a* in *b* tonus bonus est, quia ex semitonio maiori atque minori componitur, et a prima ♭ mollis coniuncta in *c* similiter. Eodem modo a littera *b* in prima ♮, a qua ad secundam ♭ malus. Eodem modo a secunda ♮ ad tertiam ♭ et in suis octavis similiter**. Ceteri vero transitus tonorum una intermissa semper singuli sunt boni. Trihemitonia vero duabus intermissis ubique sunt bona, nisi cum ordo accidentalis alteri accidentali miscetur, ut a prima ♭ in prima ♮ et a secunda ♭ ad secundam ♮. Ideoque tertia ♭ non est bona cum ♮. Ditonus vero, qui quatuor fit intermissis, ubique est bonus, nisi a littera *b* in secundam ♭ et a prima ♮ in *f* nec ab *e* in tertiam ♭ nec a secunda ♮ in ♭ vel in *i* et ita in istorum octavis. Diatessaron vero, quae ad sextam in hoc instrumento fit semper vocem, ubique est bona nisi a tertia ♭ in tertiam ♮ et in suis octavis. Diapente vero, quae fit ad octavam, ubique est bona praeter quam a prima ♮[1] quadro in tertiam ♭, quoniam ad quartam ♭ est diapente perfecta. De sexta vero minori, quae ad nonam semper fit chordam, sicut de tertia minori sentimus.

---

[1] b.

* Haec sit brevis conclusio: Omnis tonus in chorda dispositus, cuius extremi soni sesquioctava proportione adducti incipiunt sonum distinguentem duo scilicet aequalia semitonia quovis modo, bonus est et rectus, etiamsi extremi soni coniuncti sint sive ficti.

** Si mala semitonia malis in suis octavis recte correspondent, diapason optimam consonantiarum perficiunt, ergo bona. Sunt enim illa semitonia maiora, quorum intervalla consonantiis incipiuntur, sicut et minora semitonia bona. Aliter omnes consonantiae essent imperfectae vel superfluae et dissonae atque indimensibiles.

Chorda enim, quae trihemitonio cassa fuit, hexade carebit minori. Sic sexta maior et tertia maior; nam chorda, quae ditono caruit, hexade maiori privatur. Sic et septima maior aut minor sicut tonus et semitonium; namque sicut istae ad fontem sic heptas maior aut minor ad eius octavam se habent.

Has etenim chordas sive tractus, quibus chordae percutiuntur, qui vulgariter taedae sunt nuncupati, in monochordo sic disponunt contemporanei nostri, ut tractus ordinis naturalis recto modo procedant[1] abiecto sy-(pag. 82)nemmenon, ut in prima mensurata ostendimus figura. At vero taedae synemmenon et ordinum accidentalium aliquantulum super his elevatae ponuntur diverso depinctae colore, ut patet in figura. Sed notandum est et valde notandum de illa chorda inter *h* et *g* collocata. Quidam enim practicorum minus bene praevidentes ita illam disponunt, ut cum *h* sit bonum semitonium, cum *g* vero malum. Et sic diapente cum prima ♮[2] quadro illam faciunt resonare, quae diapente inutilis est, quoniam raro fit et, ut verius loquar, numquam fieri debet. Verum si quis dicat: ad hoc ponitur, ut, cum tenor descendit ad *a* per *b*, discantus habeat sextam maiorem in illa tendens ad diapason *h*, respondemus, quod nunc in tenore debet fieri variatio, hoc est descendere per primam ♭ mollis coniunctam, quae sexta maior est ad *g*. Et sic fiet transitus non solum ita bonus, verum melior, dulcior atque suavior; et si media vox interponatur, habet tertiam maiorem in *d*, a qua veniet in quintam scilicet *e* regulam supra positam servans, quam non habet, si alio modo descendat. Namque secunda ♭ non coniungitur huic ratione signata.

Et si quis vellet dicere, quod ibi renascitur protus et condiciones, quas habuit *d*, debet et *h* obtinere et cum *d* semitonium sub se et supra se habere monstratum sit, eodem modo et *h*, respondebimus dicentes argumentum non procedere, quoniam illud habuit *g*, quae totalem similitudinem sub et supra in synemmenon tetrachordo vendicat sibi, non tamen *h*, quia sub se duos tonos habet. Licet prima diapente sit in disiuncto intensa, sic et diatessaron, verum tamen diatessaron supra diapente primam non habet sed secundam. Igitur illa chorda in coniuncto deuterus est tam autenticus quam plagalis.

Alii vero practici dicunt: si hoc fieret, diapente e ♮ quadro

---

[1] procedunt. [2] b.

non haberet tertiam mediam, quae maior ad inferiorem et minor sit ad superiorem, ut in parte diximus secunda tractatu tertio compositionis. Sed hoc non obstat, quia, cum illa phrygii sit incitativa, non refert, si tertia careat media vel si maior ad superiorem et minor ponatur ad inferiorem.

Quidam vero volentes utrique satisfacere parti aliam chordam inter tertiam ♭ et *h* interserunt, quam a tertia ♭ per commatis spatium distare faciunt. Hoc tamen non laudatur propter hoc, quia esset tunc aliud genus mixtum et non diatonicum simplex. Tristanus vero[1] de Silva, amicus noster, inter *f* et secundam ♮ aliam chordam dicebat esse interponendam. Sic et per numeros se reppe-(pag. 83)risse testabatur. Credimus enim, error illi sic emerserit, ut Γ, quae vox[2] addita fuit a nostris, fore crediderit[3] proslambanomenon. Neque igitur hoc neque illud in diatonico genere nostro admittendum esse arbitramur. Nam tunc in illum incideremus errorem, in quem Timotheum Milesium teste Boetio[4] incidisse legimus genus scilicet diatonicum in chromaticum, quod mollius[5] est, convertentem, propter quod illum Lacedaemonii de Laconica exegere civitate, quoniam puerorum animos, quos acceperat erudiendos, officiebat[6] et a virtutis modestia ad mollitiem declinantes effeminatos efficiebat. Non igitur tantum utilitatem illa tertia media nobis adducit, quantam discrepantiam atque discordiam in toto ordine provenit, cum neque secundum naturalem neque secundum aliquem accidentalem ordinem illo modo, ut isti dicunt, collocetur. Sed de his hactenus[7]. (Melius tamen primi senserunt, cuius veritatem in sequenti volumine firmissimis numerorum rationibus enucleabimus.) Nunc autem epilogando supradicta huic operi finem imponamus[8].

---

[1] varo. [2] A 81 vox quae. [3] A 81 credidit.

[4] Inst. Mus. I, 1 (ed. Friedlein, p. 183, 11 ff.).

[5] A 81 melius. [6] A 81 efficit.

[7] Die Stelle *Credimus enim error — Sed de his hactenus* findet sich in A 81, der folgende eingeklammerte Satz nur in A 80.

[8] A 81 imponemus.

Epilogus.

AUFER igitur, iucundissime lector, ex animo tuo segnes pristinae ignorantiae nebulas et opusculi nostri huius claro irradiante fulgore piceam ab oculis tuis expelle caliginem; intuere et dispice omnem hanc musicae nostrae supellectilem, circumfer lumina, cuncta perlustra, locos omnes rimare. Quo perspicatius animum intenderis, eo magis nobiscum senties. Et ubi ad huius pulcherrimae veritatis, quam in communem utilitatem adducere curavimus, ducente deo perveneris agnitionem, gratias deo ages, mei memoriam servabis, opusculo isti et labori meo favebis. Sic enim facias necesse est, si turpissimum voles crimen ingratitudinis evadere. Si quid tamen a ratione dissonum et veritati non consentaneum reppereris, correctioni locum relinquo, in me examen admitto. Sed unum oro, ut, priusquam improbes, intelligas nec ad iudicandum praeceps eas. Pugnam non timeo, si praesente et iudicante ratione pugnabitur. Animadverte, oro, quanto cum sudore quorundam musicorum cantorumque levissimas opiniones refellendo, quorundam vero, quibus magis favebat veritas, approbando et quae indigeste et tumultuarie tradita videbantur ab aliis ad perpendiculum dirigendo libellum istum composuerimus[1]. In quo si eum, qui in Boetio est, eloquentiae florem non videris, veniam dabis. Ego enim semper veritatis quam facundiae studiosior fui, et nobis ut plurimum in hoc opusculo sermo est ad cantores, qui maiori ex parte imperiti rudesque comprobantur, et non numquam eorum inconcinna dicta et barbaris contexta vocabulis necesse fuit, ut improbarentur, operi interserere.

Prius igitur, ut omnium dictorum breve colligam epitoma, sonos successive et seriatim prolatos ad totum usque concentum discutiendo[2] qua-(pag. 84)litates ipsorum modorum per mundanam atque humanam musicam transeuntes miras et diversas esse ostendimus et per alia duo melorum genera subtiliter et non ab re antiquis pervigilata transcurrentes ad ipsas antiquorum neotericorumque symphonias diffiniendas accessimus. Deinde per numerorum passiones ingressi et frivolas cantorum opiniones iuxta proportiones evitantes ad proportionalitates, quibus symphoniae tamquam fundamentis innituntur, accessimus et monochordum nostrum recte per numeros esse divisum subtiliter insinuavimus.

---

[1] A 81 composuimus. [2] A 81 discedendo.

Sed qui veram et perfacilem huius disciplinae viam sine argumentorum obscuritate, sine probationum improbationumque longis ambagibus percipere desiderat, libellum nostrum musices, quem *Introductorium* seu *Isagogicon*[1] appellavimus, inquirat. Illic abunde, breviter et dilucide rei summam invenies. Et cum ea, quae illic videbis, firmare rationibus et altius intueri voles, ad opus hoc reverteris, quod est quasi arx illius ac propugnaculum. Ex isto ad declarandum defendendumque illud opportuna deligere potes instrumenta ab aliis igitur excogitata et quaedam per me nuper inventa scrutare diligenter. Non parum enim in his legendis utilitatis voluptatisque percepturus es et immortali deo bonorum omnium largitori, qui omnes liberales artes ad hominum perfectionem delectationemque condidit, ut praedixi, gratias ages, cui est gloria per infinita seculorum secula, amen. (Explicit musica practica Bartolomei Rami de Pareia Hispani ex Betica provincia et civitate Baecza Gienna dioecesi vel suffragana oriundi, almae urbis Bononiae, dum eam ibidem publice legeret, impressa anno Domini millesimo quadringentesimo octogesimo[2] secundo quarto idus Maii.)[3]

Explicit feliciter prima pars musicae egregii et famosi musici Bartholomei Parea Hispani, dum publice musicam Bononiae legeret, in qua tota practica cantorum pertractatur, impressa vero opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia anno domini 1482 die 5° Junii[4].

---

[1] Spataro citiert in seiner *Defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum* obiges Werk als *insegnagonico o introductorio* und bietet aus demselben eine Figur dar, welche an den 8 Silben die Quart- und Quint-Gattungen zum Ausdruck bringt.

[2] A 80 quatrigentesimo octuagesimo.

[3] Die in Klammern geschlossenen Worte bilden den Schluß von A 80; es folgen die Schlußworte des definitiven Druckes (A 81) mit Angabe des Druckers.

[4] Daran schließt sich das *Registrum*; die in Klammern stehenden Zahlen sind von mir hinzugesetzt und deuten auf die Seiten des Originaldrucks, welche mit den betreffenden Wörtern beginnen. Das erste leere Blatt ist in die Zählung nicht einbegriffen.

Registrum.

Anhang.

I.

Nicolai Burtii Parmensis, musices professoris ac iuris pontificii studiosissimi, musices opusculum[1] incipit cum defensione Guidonis Aretini adversus quendam Hispanum veritatis praevaricatorem.

Pauperibus clericis ac religiosis Nicolaus Burtius S. P. D.

Cum multi velut umbra declinavere anni quibus ab adolescentia non sine tamen lugubratione nimia circa musices disciplinam tempus contenuerim et quamplures ex me haustum huiusmodi susceperint et incrementum. Compulsus tandem tum et vestra qua devincor charitate, amantissimi, tum et quorundam amicorum exhortationibus statui has meas vigilias vobis ipsis, qui maiori ex parte ingenio valetis ac doctrina, dicare. Quid enim aequius quam ingenii monumenta ad eos destinare, qui ceteris omnibus ingenio doctrinaque ac dignitatis honore praestent? Non ignarus rem satis difficilem me subire et multorum expositam obtrectationi, quae licet sit viris optimis parvi pendenda; tamen cum priscos illos summa auctoritate viros aliquando lacesciverit, quid de me ipso existimandum, quem non auctoritas neque dignitas tuetur? Confixus tamen illius, qui per psalmographum cantat: Aperi os tuum et ego adimplebo illud. Decrevi itaque, antequam animi nostri vota promam, cuiusdam moderni errores huiusmodi ac insitiam expugnare et eam omnibus liquido erroneam absolutissimeque demonstrare. Hic enim quibusdam cavillationibus ac falsis omnino ineptiis pium Guidonem Aretinum, qui sanctitate ac doctrina philosophuis (!) merito praeferendus, nititur oppugnare[2]. O insignem calumniam, o impudentiam ante hunc diem inauditam. Exclamat saepenumero demens et multis contumeliis vociferatur. Quid clamas, quid angeris? Ante hinc discedam, tui nefandissimi erroris te pudeat necessum est.

---

[1] Der Titel des Werkes ist: *Florum libellus* Impensis Benedicti librarii bononiensis ac summa industria Ugonis de rugeriis, qui propatissimus huius artis exactor, impressus Bononiae, Anno domini MCCCCLXXXVII die ultima aprilis).

[2] Siehe S. 11, 19, 31, 40 u. 99.

Composuit etenim opusculum circa musices disciplinam, in quo, cum velit, quod Boetius quinque libris comprehenderit, enarrare, confundit apertissime ac pervertit omnem virtutis ac doctrinae ordinem. Praeterea nedum insectatur Guidonem, sed etiam quoscunque noverit illius sequaces obiurgat, lacerat et quodam canino latratu stimulat. Laudat numquam Johannem Carthusiae monachum, qui maximis praeconiis opere suo extollit Guidonem. Ecce contrarietas. Legisti aliquando private Guidonis opusculum, dum esses Bononiae, a me praestitum et a te non intellectum. O hominis insitiam, o hominis iactantiam. Nam in calce sui operis, dum monochordi divisionem, quae omnino confusio est, examinat, ait se multis vigiliis ac labore non modico antiquorum praecepta lectitasse, ideo velle in hoc errorem neotericorum evitare[1]. Videtisne, quaeso, quam inanis, quam arrogans, quam temeraria huius hominis reprehensio? Ubi musicorum monarcha Boetius, qui huiusmodi divisionem luculentissimis rationibus probat? Ubi Aretini Johannisque Carthusiensis divisio pervulgatissima, quam nemo tam puerilis aetatis tam imbecillis sensus, cui huiusmodi demonstratio sit seclusa? Non omittam praeterea huius viri crassam circa principia musicae doctrinam, in qua lugubrando diu laborasse inquit, ut dictiones singulis chordis imponeret novas, quae ab ipso hoc modo describuntur: *Psal, li, tur, per, vo, ces, is, tas*[2]. Quae huiusmodi descriptionis conclusio est: *Psallitur per voces istas*[3]. O vecordiam, o ignorantiam non ferendam! Recognosce te ipsum. Describis enim apud antiquos vario stilo et paene inutili, ut et nos Bononiae in bibliotheca divi Dominici lectitavimus post Boetii codicem in tergo fuisse decantatum. Si enim apud Oddonem Enchiridionemque, ut scribis, invenisti[4] et parvi pendas, quem falso pro nomine proprio habes, cum libellus manualis sit et apocryphus, cur non vis etiam, ut et ceteri de te hoc sentiant? Erant enim apud illos haec notularum nomina: *Noe, noa, anne, cane, agis*, quemadmodum apud nos syllabae Guidonis. Alii vero sic figurarunt: *Tri, po, de, nos, tri, te*, quae etiam sic significabant ut primae. De quibus omnibus apud Johannem Carthusiensem satis abunde dictum. Haec etenim ante beatum Gregorium inventa.

Postmodum si Gregorius illis tantum septem voluerit uti latinis litteris quotiens opus fuerit replicatis et Ambrosius atque Augustinus

---

[1] Vgl. S. 5.

[2] Spataro hebt in der *Defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum* (1491) besonders hervor, daß die ersten drei Vokale in den Silben des Ramis zweimal vorkommen (*questa e adunque perfecta doctrina*).

[3] Vgl. S. 19 f. [4] Siehe S. 19.

vestigia haec maluerint imitari quam aliena, cur non erubescis hunc ordinem pervertere et tuo supercilio censorio depravare? Tu sanctior forsan elegantiorque his columnis ecclesiae aut peritior? Cur non potius hos patres, si non vis Guidonis doctrinam complecti, imitaris? Tu contumax, tu arrogans et praevaricator, ut facile ab omnibus potest comprehendi. Haud tua tantum ignorantia est insectanda quam pravitas indicanda. Nam pii monachi doctrina, quae per universum sparsa, tum et ecclesiae approbatione, tum et notularum inventione mirabili in aevum tuo non obstante livore est duratura. Tanta est dulcedo illius, tanta est facilitas, tanta et iocunditas, ut hominum mentibus a natura insita videatur. Quid ergo de te concludam? Possem si quidem et multa alia adducere et refellere, quae loco et tempore ex tractatu nostro denudabuntur. Si me sana mente percipies, operam dabis, ut, quae ex tua depravatione sunt edita, exempla omnia vel comburantur vel, si quis tantum laborem ferre possit, emendentur, ne tantorum patrum huiusmodi vigiliae sua dignitate per tuum errorem defraudatae in posteros propagentur. Dabitis itaque veniam, amantissimi, si insolentia huius boni patris me a vobis abduxerit, ut, cum ad vos scripserim, in hunc tantum unum digressione quadam omnem ferme contulerim orationem. In qua, si nonnunquam ad stomachum fuerim provocatus, testor virtutem ipsam, me id haud sponte, sed necessario egisse.

cap. 13 (fol. 15 v.). Movet me nunc, amantissimi, et ad bilem provocat illius Hispani fatuitas et insolentia, qui totis ingenii viribus clarissimam huius praeclarissimi viri doctrinam [scl. solmisationem Guidonis] conatus est adumbrare[1]. Sileat igitur et obmutescat, nam helleboro dignus.

cap. 14 (fol. 17 v.). Haec[2] igitur dicta sint propter insensati hominis arrogantiam, qui ausus in compendio confusionis suae prorumpere quod doctrina Gregorii, Ambrosii et Augustini atque Guidonis et sequacium reputabitur tamquam lex scripturae, quae non omnibus data fuit, sua vero catholica sive universalis nuncupabitur sicut lex gratiae, quae legem scripturae in se continet, tamquam omnem cognitionis plenitudinem habuerit[3]. Condoleo, patres ac fratres venerandi, de huius homuncionis insulsissimi ostentatione et arrogantia omnino deridenda, qui veluti stercus in Hispaniae finibus velit his sanctissimis patribus doctrina

---

[1] Vgl. S. 11, 19, 31, 40 u. 99.

[2] Er hat vorher gezeigt, daß nur innerhalb von 6 Tönen die drei Quartgattungen zum Ausdruck kommen und daß aus diesem Grunde wie der Perfektion der Sechszahl wegen Guido mit Recht 6 Silben gesetzt hätte.

[3] Siehe S. 19.

consilio providentiaque necnon et sanctitate praeponi. O insaniam, o verecundiam non ferendam. Cognosce te ipsum iuxta Apollinis dictum et non errabis. Nam proprium est stultitiae aliorum vitia cernere, suorum vero oblivisci.

cap. 15 (fol. 18 r.). Quamquam varia sit hominum ad cantandum introductio, una tamen dumtaxat et non plures celebrantur musicae. Hoc enim credere procul dubio insulsissimi hominis est. Quid enim praevaricator dicet, qui distincte ausus est in tractatu confusionis suae musicam Oddonis, musicam et Gregorii ac musicam Ambrosii et ceterorum nuncupare[1]? O barbarum et pingue hispanicum dictum et penitus insipidum et puerile. Ubi hoc invenisti? Qua mente excogitasti? Melius enim dixisses doctrinam Gregorii seu introductorium Ambrosii et reliquorum quam sic barbare et inepte loqui.

cap. 18 (fol. 20 r.). Etsi a nonnullis et maxime sensatis haec, quae mutationes nuncupantur, frivola et parvi momenti iudicentur, tamen, ut variis satisfaciam animis, meme super hoc brevitati constringam, ne longius procedens fatuitati praevaricatoris videar similis, qui scilicet se profitetur musicum, cum, Hercle, a via veritatis seiunctus deliret. Hic enim imitatus Marchetum consumpsit quatuor et amplius chartas circa huiusmodi rationes insulsas et omnino explodendas[2]. Nam, quaeso, ubi invenerit? An apud scholam philosophorum a quibus omnis ordo consonantiarum emanavit? An apud Boetium, qui et auriga musicorum et monarcha? Invenitne apud illum pium monachum Guidonem et eius disertum imitatorem Johannem Carthusiensem? O Iane a tergo quem nulla ciconia pinsit[3]. Vis scire hoc tepidum et audire decenter. Unde haec sartago loquendi venerit in linguas, unde istud dedecus? Nam pulchrum est digito monstrari et dici: hic est — crassam etenim Marcheti imitatus est, ut dixi, ineptiam ac fatuitatem — atque ut scombris thurique capaciorem praeberet tunicam.

cap. 20 (fol. 21 r.). Non ergo adaequatus musicus et vir egregius Johannes Hothby Carmelita a te, o praevaricator, vilpendendus est, quem pro viro ignavo et virtutis expertem nominas. Suus enim cuique, ut inquit Catullus, attributus est error, sed non videmus mantice quod in tergo est. Veraciter enim semitonium durale nominat[4], non quod differentiam faciat aliquam inter semitonia minora stabilia et mobilia, cum

---

[1] Vgl. S. 45.

[2] Offenbar eine Anspielung auf die Stelle: Ego autem Marchetum — posse non dubitem auf S. 14 f.

[3] Vgl. Auli Persii Flacci Satirae I, 58 (ed. Fr. Duebner, Leipzig 1833, S. 20).

[4] Vgl. S. 41 f.

aequali suavitate spiritus proferantur. Sed quia in ♭ *fa* ♮ *mi* duo sunt *b*, unum quod semitonium mobile significat, scilicet ♭ rotundum, alterum vero, quod stabilem demonstrat, scilicet ♮ quadrum vel secundum quosdam durum nuncupatum, ideo semitonium durale nominavit ad differentiam semitonii mobilis, quod ♭ rotundo demonstratur. Adhaereat igitur lingua faucibus tuis, dum quid venenati paras evomere, ne tantorum patrum auctoritas tuo livore polluatur.

cap. 28 (*fol. 31 r.*). Omittam praeterea brevitatis gratia, quoscunque etiam nostris[1] temporibus in Italia claruerint viros et sensim emergunt. Hi sunt gemmae, hi uniones, saphiri lapidesque preciosi, quos Italia pullulat et producit. Sileat igitur barbarorum rabies et infrenatam penitus petulantiam amittant; speculentur, videant, quicquid non sine maxima omnium laude elevata Italiae ingenia nobis profuere.

II.

Aus der Schrift des Johannes Hothby: Excitatio quaedam Musicae artis per refutationem (Florenz, Bibl. Nat. Centrale Cod. Palat. 472).

Voces praeterea, quae habent *ut re mi*, alterius semitonii rationem *fa sol la* habere aliquando est necesse. Sic contra quae *fa sol la* obtinent, alterius ratione *ut re mi* sibi tueri possunt(!). *Fa sol la* etiam pro *ut re mi* eiusdem semitonii proferri aliquando conceditur. Quare tria tantummodo satis esse valerent, quamvis modo ab uno, modo ab alio semitonio gubernarentur, ultimum semper sequendo, ut fere boni cantores servare solent. Nam *ut re mi* raro vel numquam efferuntur, quia eos natura ipsa deceat. Atque ita artem breviorem constituunt (ut decet), cum iuniores brevitate gaudeant. . . .

At tu prudentius egisses, nisi oppositum fecisses. Pro tribus vel pro sex summum octo ponere conaris, intendendo videlicet *psal li tur per vo ces is tas*, remittendo vero *tas is ces vo per tur li psal*, quorum terminorum fuisti auctor. Non vides in his maximam perturbationem, cum semitonium nunc *ces vo* (!), nunc *tur is*, nunc *is tas*, cum in *c* principium constitueris? Quid autem in his pulchritudinis inesse vidisti? Rursus ♭ rotunda et ♮ quadrata: voces omnino diversas simpliciter sub uno nomine appellari

---

[1] Voran geht eine Aufzählung berühmter Männer, welche Italien im Altertum aufzuweisen hat; als einer der letzten wird Silius genannt. Bei diesem Namen hakt Spataro in seiner Entgegnung vom Jahre 1491 ein. Des Silius mutmaßlicher Geburtsort ist nämlich die Stadt Italica, welche nur etwa »2 Tagereisen« von Baeza, der Geburtsstätte des Ramis, entfernt liegt.

frustra laboras, videlicet *is*. Itidem semitonium inter *a* et *b* rotundam et tonum inter *a* et ♮ quadratam hoc solo nomine vocas, videlicet *tur is*, et sic inter tonum et semitonium nullam differentiam ipso nomine facis. Quare in uno superabundas, in alio vero astrictior es, cum in medio tamquam virtutem stare neges? Utrum vidisti hoc a bonis factitatum? Cur hanc artem optimam ita evertere tentas? Nam in sex nominibus semper semitonium tantum *mi fa* appellatur, in tribus vero *la fa*, denique, ut Boetio videtur, hypate parhypate idest principalis et iuxta principalem. Item alii quidem usi sunt *tri pro de nos te ad*, quae omnino sex sunt; semitonium tamen inter duo nomina custoditur. Si quis autem dicat: at alii usi sunt septem videlicet *a b c d e f g*, ad hoc dicendum est, quod haec nomina materierum sunt consonantiarum et dissonantiarum, quae materies quidem voces vel soni et, ut proprius loquar, phthongi dicuntur. Praecedentes vero ex earundem officiorum vel accidentium proprietatum notitia haud dubie existunt, ut probatum est.

III.

Aus der Schrift: Apologia Franchini Gafurii Musici adversus Ioannem Spatarium et complices musicos Bononienses (Taurini 1520).

Scribis insuper Laurentium Gazium monacum Cremonensem in Musicis haud mediocriter eruditum ad te adventasse ac de canone illo praeceptoris tui videlicet: *In perfectione minimorum per tria genera canitur melorum* habuisse sermonem . . . At cantici ipsius praeceptoris tui *Tu lumen tu splendor patris*, quod, dum Bononiae (illitteratus tamen) publice legeret, adnotavit, tenoris hoc ordine descripti



quarto tertii practicae suae enigmatis canonem sic elucidavit. Proponit enim quamlibet voculam per syllabas in lineis et spatiis denotatas sex mensuras valere, sicuti si esset hoc signum C, quoniam pausa temporis in principio ponitur, et ideo unaquaeque syllaba unum tempus denotat. Nam canitur ter: prima vice notula secunda elevatur a prima per trihemitonium, in secunda vice per tonum et in tertia per semitonium. Quodsi tenor ipse in perfectione minimorum per tria genera canitur melorum, quomodo erunt perfectae minimae[1], quae nusquam tres in partes

[1] Wie Spataro in seiner Schrift *Errori de Franchino Gafurio da Lodi*, Error 35, darlegt, zielt das Wort *minimorum* des Kanons nicht auf die Notenform minima, sondern ist zu verstehen als *minimorum signorum*. Die kleinsten

dividi solent, nisi intelligi voluerit in prolatione perfecta, quae semibrevem tres in minimas partitur; tuncque sanius dixisset in perfectione semibrevium. Praeterea quo iure hoc signo ☾ notula quaeque syllabicata sex mensuras obtinebit, cum omnis integra mensura systoles scilicet et diastoles duabus tantum minimis contenta sit sive in maiori prolatione . . ., sive in prolatione minori . . . Rursus pausa temporis in principio posita non est signum perfectionis in tempore, sed est figura mensurabilis in taciturnitate; nam signum temporis perfecti est circulus, imperfecti vero est semicirculus.

Cum itaque procedis diatonice a prima syllaba ad secundam intensive videlicet a *tu* ad *lu* facis semiditonum intensum et a *lu* ad *men* e converso demissum. Rursus a *tu* ad *splen* est diatessaron intensa et a *splen* ad *dor* tonus remissus atque a *dor* ad *patris* erit intensus tonus. Hoc quidem diatonicum ac naturale genus secundum Boetium et Guidonem sane productum est.

Verum chromatice concinens procedis a *tu* ad *lu* incompositi toni intervallo. Quodsi in *F fa-ut* esset altera syllaba, tonus ipse a *tu* ad *lu* compositus diceretur ac duobus distinctis semitoniis cantaretur, ut asseris; sed hoc quidem falsum est. Nam in quocumque tetrachordo chromatico duo graviora semitoniorum spatia non integrant tonum, ut Severinus disponit, quod et nos quidem primo ac secundo atque septimo secundi de harmonia apertius monstravimus. Sed neque Aristoxenus, sive chromaticum molle, sive chromaticum sesqualterum, seu etiam chromaticum toniaeum deduxeris, duo graviora tetrachordi spatia tono aequavit. Ptolemaeus quoque duo ipsa spatia graviora chromatici mollis tono longe minora constituit. Nam chromaticum tetrachordum nullum sustinet toni praecise spatium duabus tribusve chordis examussim productum. Id idem dicis evenire a *lu* ad *men*, scilicet tonum incompositum depressum, quod idem est inconveniens. Namque dato uno inconvenienti multa sequuntur. Verum a *tu* ad *splen* nulli dubium est, quin diatessaron intersit, nam a linea in spatium utrimque vel tonus vel semitonium per notulam vel syllabam describitur, discernitur et cantatur. Et a *splen* ad *dor* fiet trihemitonium demissum. Quodsi in anteriore scilicet diatonica positione fuerit tonus remissus a *splen* ad *dor*, quomodo transmutabitur spatium toni in trihemitonium, nisi ipsa syllaba *dor* vel eius notula fuerit semitonio in grave deposita? Nam immobilis permanens nullam praestat spatio varietatem, ut ex annotatis libris facile percipitur. Secus autem in musicis instrumentis, ubi singula diastemata iuxta proprii generis formam chordas

---

Zeichen, welche e i n e Perfection in sich begreifen, seien aber der Halbkreis und der Punkt in demselben, nämlich ☾. Und dieses Zeichen sei von seinem Lehrer beabsichtigt.

recipiunt et intervallorum dimensiones, ut apud Boetium, Architam, Didymum, Aristoxenum et Ptolemaeum constat, quorum deductiones secundo de harmonia diligenter impressimus. Rursus cum a *dor* ad *patris* intensum trihemitonium putes, idem inconveniens non evitabis.

Enharmonicus autem huius tenoris processus a te hoc ordine sumitur: nam a *tu* ad *lu* fit semitonium incompositum, quia si supra *F* moraretur altera syllaba, esset a *tu* ad *lu* semitonium compositum scilicet per diesim et diesim pronuntiatum. Idemque a *lu* ad *men* erit semitonium incompositum sed demissum. At contra hoc dicimus quod duae syllabae duaeve notulae diversisonae sese non compatiuntur in *F fa-ut* neque in *G sol-re-ut*, cum sit ibi solus locus sola chorda sonum unicum procedens. Inde immutata secunda mediarum chorda acutior in quovis tetrachordo diversis generibus non ascribitur. Verum a *tu* ad *splen* procul dubio integrum diatessaron diastema mensuratur nihil profecto enharmonicae densitatis ostendens. Rursus a *splen* ad *dor* erit ditoni remissi spatium atque a *dor* ad *patris* praesupponis incompositum ditonum intensum. Adiacent itaque chromaticum et enharmonicum praescripto tenori in solo diatonico tetrachordo nullam propriae densitatis formam demonstrantia. Inde enigma et canonem ipsum Bartholomaeus praeceptor tuus, quem imitaris, non sane disposuit neque ipsorum generum spissorum formalem naturam intellexit[1].

---

[1] Spataro macht in der angegebenen Schrift S. 45[b] darauf aufmerksam, daß Ramis in dem Kanon die drei Tongeschlechter auf die Praxis anwendet, während Gafurius theoretisch über sie handelt (*perche tali soi generi son giu dati dal ordine practico et usitato et tu arguisse theorice*).

Index.

Berichtigung.

S. 55 ff.: Man lese authenticus statt autenticus.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

III.

LAUTE UND LAUTENMUSIK BIS ZUR MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS.

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER DEUTSCHEN LAUTENTABULATUR

VON

OSWALD KÖRTE.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1901.

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft III.

Körte, Oswald, Dr., Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Laute und Lautenmusik

bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Unter besonderer Berücksichtigung

der deutschen Lautentabulatur.

Von

Dr. OSWALD KÖRTE.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Vorwort.

Nachfolgende Arbeit, eingereicht als Dissertation bei der Königlichen Universität Berlin und als solche nur im Auszuge gedruckt, erscheint hier in ihrem vollen Umfange. Sie soll einen Beitrag liefern zur Kenntnis der Laute und ihrer Musik, namentlich für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, und bemüht sich ferner, die vielfachen Beziehungen, die dieses Instrument zum Werdegang der allgemeinen Musikgeschichte hat, klarzulegen. Insbesondere ist die Entwicklung der Instrumental-Musik in jener Zeit noch lange nicht genügend aufgeklärt; um so wünschenswerter erschien es mir daher, den Anteil der Laute an diesem Fortschritt nachzuweisen.

Die Noten-Beilagen werden vielleicht manchem Leser einen nicht unwillkommenen Einblick in Stoff und Formen der Lauten-Musik des 16. Jahrhunderts gewähren.

Gern ergreife ich die Gelegenheit, an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Fleischer an der Königlichen Universität Berlin für die reichen Anregungen auf dem vorliegenden Gebiete meinen verbindlichsten Dank auszusprechen, ebenso dem Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin für das allzeit bereitwillige Entgegenkommen bei der Durchsicht des Quellen-Materials.

Berlin, im August 1901.

O. Körte.

Inhalt.

Einleitung.

Die Bedeutung der Lautenmusik für die Musikgeschichte ist in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr gewürdigt worden. Aber verhältnismäßig nur kleine Strecken dieses umfangreichen Gebietes wurden erschlossen; und sie, die Laute — einst die gefeierte Herrscherin in der Kunst des Instrumentenspiels — nimmt als Objekt der Geschichtsschreibung nur einen sehr bescheidenen Platz ein.

Die Lautenmusik, besonders die des 15. und 16. Jahrhunderts, ist musikhistorisch nicht nur deshalb wichtig, weil sie einen Teil der Instrumental-Hausmusik jener Zeit repräsentiert, sondern weil sie zugleich mit Orgel und Klaviermusik zu dem großen Umschwung beigetragen hat, der der Instrumentalmusik den Eintritt in die Kunst verschaffte.

Eine Geschichte der Instrumentalmusik läßt sich nicht schreiben ohne Kenntnis der Lautenmusik.

Aber auch in der Geschichte der Notenschrift spielt die Lauten-Notation (Tabulatur) eine bedeutsame Rolle; die Instrumentalkunde fängt erst mit den ersten Lautendrucken an, eine Wissenschaft zu werden. Auch den musikalischen Akustiker wird manche Eigentümlichkeit des Klanges und der Technik zu interessieren vermögen.

Kurz, es verlohnt sich, dieser Erscheinung in der Musikgeschichte noch mehr als bisher nachzugehen, indem wir dabei einer der vielen Wurzeln nachgraben, deren Ausläufer bis in das tiefste Mittelalter, vom Abendland in das Morgenland und bis in das klassische Altertum hineinreichen.

Einer gewissen Unterschätzung der Lautenmusik leistete wohl die vorgefaßte Meinung Vorschub, dieselbe habe, als eine im wesentlichen dilettanische, mit der Kunst wenig oder nichts gemein, eine Ansicht, die um so mehr berechtigt schien, als im 15. und 16. Jahrhundert große Musiker als Lauten-Komponisten nicht genannt werden. Es ist zuzugeben, daß die Lautenmusik als Kunst in jener Zeit zunächst und größtenteils mehr nur als ein Niederschlag der alles beherrschenden Vokalmusik erscheint. Nebenher jedoch entwickelt sich der Instrumentalstil, anfangs unmerklich und nur mühsam die Fesseln des Vokalsatzes abstreifend, später im 17. Jahrhundert sich immer mehr von ihm loslösend und endlich — auf dem Untergrund des Tanzes — sich gänzlich befreiend.

Diesen Prozeß wesentlich gefördert zu haben, ist neben der Orgel und dem Klavier, wie wir sehen werden, Verdienst der Laute. Vom historischen Standpunkte aus muß daher die Lautenmusik betrachtet werden, und man darf nicht erwarten, in ihr Schätze zu finden, welche unserer modernen Musikempfindung vollauf Genüge leisten. Und doch wird auch der Ästhetiker seine Rechnung finden, wenn ihm durch eine wirklich zutreffende Übertragung jener Werke aus der an sich untergegangenen Lautentabulatur in moderne Notenschrift der volle Gehalt ihrer Musik dargeboten wird.

Zu diesem Zwecke bedarf es einer wissenschaftlichen Untersuchung der ihr eigentümlichen Notation, die, wenn sie lediglich buchstabengetreu wiedergegeben wird, uns ein schiefes Bild der durch sie gekennzeichneten Musik wiederspiegelt; dringt man nämlich tiefer ein in den Geist dieser Tonschrift, so wird man erst verstehen lernen, weshalb die Zeitgenossen von damals in den Ausdrücken der Schwärmerei von jenen Kunsterzeugnissen zu reden und zu schreiben nicht müde werden. Die hierauf bezüglichen Untersuchungen werden deshalb in Folgendem einen verhältnismäßig breiten Raum einnehmen. Daran anschließende weitere Betrachtungen werden zu erweisen versuchen, wie sich Laute und Lautenmusik in den Gang der allgemeinen Musikgeschichte einfügen, und wie sie auf die Musikentwicklung eingewirkt haben.

Die Lautenmusik als Kunst beginnt anscheinend in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aber schon in der ersten Häfte des 16. ist ihre Verbreitung — durch den Druck — so vorgeschritten, daß sie ein nicht mehr zu unterschätzender Faktor im Musikleben wird. Auch entstehen in dieser Zeit die ersten theoretischen Abhandlungen über die Kunst des »Lautenschlagens«, so daß es wichtig erscheint, gerade diese Periode kritisch zu beleuchten und sich auf sie zunächst zu beschränken.

Wenn dabei die deutsche Lautenmusik in erster Linie berücksichtigt werden soll, so geschieht dies mit gutem Grund. Die Deutschen liebten es von jeher — entsprechend ihrer lehrhaften Art —, die Kunst durch Lehrbücher zu popularisieren, und es ist deshalb kein Zufall, daß dasjenige, was wir an theoretischen Lauten-Abhandlungen aus jener Zeit besitzen, in hervorragendem Maße deutschen »Lutinisten« zu verdanken ist. Doch würde es eine einseitige Behandlung des fraglichen Gegenstandes sein, wollte man nicht gleichzeitig auch die romanischen Tabulaturen zu Rate ziehen, um im Vergleich mit ihnen neue Gesichtspunkte zu gewinnen.

Ausführlicher behandelt findet man Lauten-Technik und Lautenmusik in W. J. v. Wasielewski, »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«. Ferner benutzte Arbeiten zur Lautenkunde sind:

Kiesewetter, Allgem. Mus. Zeitg. Leipzig 1831, No. 3, 5, 9.

O. Fleischer, Denis Gaultier, in der Vierteljahrsschr. für Musikwiss. Band 2 (1886).
E. Radecke, »Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des sechzehnten Jahrhunderts«, Vierteljahrsschr. f. Musikw., Band 7.
M. Brenet, »Notes sur l'histoire du luth en France«, Riv. mus. 1898.
Kiesewetter, Die Musik der Araber. Leipzig 1842.
Endlich einige kleinere Notizen, Aufsätze, bibliographische Hinweise in den Monatsheften für Musikgeschichte von Eitner.

Da das angeführte Material nur wenigen zur Hand sein dürfte, so sehe ich mich genötigt, zum besseren Verständnis der folgenden Untersuchungen das Formelle der Lauten-Tabulaturen in Kürze zu erklären.

Formelles der Tabulaturen.

Die sechschörige abendländische Laute des 16. Jahrhunderts hatte folgende Stimmung: Quarte, Quarte, Terz, Quarte, Quarte; also z. B. von A aus: A, d, g, h, e', a'.

Die 3 tiefsten Chöre (also A, d, g) hatten 2 Saiten, von denen die zweite in der Oktave mitklang. Die beiden Saiten lagen dicht an einander, d. h. nur so weit von einander entfernt, daß ihre Schwingungen sich gegenseitig nicht störten. Die beiden nächsten Chöre waren ebenfalls zweisaitig; die zweite Saite war aber im Einklang (Unison) mit der ersten gestimmt. Der höchste Chor (also a') bestand meistens aus nur einer Saite.

Zum leichten Greifen der Töne war der Lautenhals in Bünde abgeteilt, welche, aus Darmsaiten gefertigt, um ihn herumgeschlungen wurden. Sie grenzten die Töne in der Weise ab, daß, wenn man den Finger zwischen 2 Bünden fest auf den Chor setzte, die betreffende Saite oder die betreffenden Saiten dadurch auf den darunter (nach dem Saitenhalter, Steg zu) befindlichen Bund gepreßt und entsprechend verkürzt wurde.

Die Bünde wurden nun mit Buchstaben (deutsche und französische Tabulatur) oder durch Zahlen (spanische, italienische) gekennzeichnet; und diese Bezeichnungen bildeten die Lauten-Tonschrift (Tabulatur), im Gegensatz zu der Vokaltonschrift, welche die Töne als solche mit den Buchstaben A, B, H etc. notierte.

Die deutsche Tabulatur zeigt folgendes Bild des Lautenhalses, auf welchem die eingeklammerten Buchstaben die betreffenden Töne (hier in A Stimmung), die anderen Buchstaben und Zahlen die Bundbezeichnungen, also die eigentliche Tonschrift wiedergeben. Der tiefste Chor wurde verschieden bezeichnet. Die Abweichungen von der Bezeichnung des Lutinisten Judenkunig (über diesen Autor, wie die anderen vergl. weiter unten) sind links vom tiefsten Chor A (A) angedeutet.

ƚ	ƚ	$\overline{1}$	A (A)	1 (d)	2 (g)	3 (h)	4 (e^1)	5 (a^1)	Sattel
A	A	$\overline{2}$	B (B)	a (dis)	b (gis)	c (c^1)	d (f^1)	e (b^1)	1. Bund
F	B	$\overline{3}$	C (H)	f (e)	g (a)	h (cis^1)	i (fis^1)	k (h^1)	2. Bund
L	C	$\overline{4}$	D (C)	e (f)	m (b)	n (d^1)	o (g^1)	p (c^2)	3. Bund
Q	D	$\overline{5}$	E (cis)	q (fis)	r (h)	s (dis^1)	t (gis^1)	v (cis^2)	4. Bund
X	E	$\overline{6}$	F (d)	x (g)	y (c^1)	ʒ (e^1)	z (a^1)	9 (d^2)	5. Bund
A A	F	$\overline{7}$	G (dis)	$\overline{a}$ (gis)	$\overline{b}$ (cis^1)	$\overline{c}$ (f^1)	$\overline{d}$ (b^1)	$\overline{e}$ (dis^2)	6. Bund
F F	G	$\overline{8}$	H (e)	$\overline{f}$ (a)	$\overline{g}$ (d^1)	$\overline{h}$ (fis^1)	$\overline{i}$ (h^1)	$\overline{k}$ (e^2)	7. Bund
·		$\overline{9}$	J (f)	$\overline{l}$ (b)	$\overline{m}$ (dis^1)	$\overline{n}$ (g^1)	$\overline{o}$ (c^2)	$\overline{p}$ (f^2)	8. Bund
		$\overline{10}$	K (fis)	$\overline{q}$ (h)	$\overline{r}$ (e^1)	$\overline{s}$ (gis^1)	$\overline{t}$ (cis^2)	$\overline{v}$ (fis^2)	nur in der Notation, nicht auf der Laute selbst.
		$\overline{11}$	L (g)	$\overline{x}$ (c^1)	$\overline{y}$ (f^1)	$\overline{ʒ}$ (a^1)	$\overline{z}$ (d^2)	$\overline{9}$ (g^2)	
Schlick, Virdung	Neusiedler	Gerle, Ochsenkhun	Judenkunig						

Wenn man also den Finger auf k setzte, so legte sich die Saite fest auf den 2. Bund, und es ertönte beim Zupfen der Saite h'; ensprechend bei g der Ton a; letzterer auch bei $\overline{f}$ (Unison); u. s. w.

Die auf den Sattel geschriebenen Buchstaben und Zahlen wurden leer geschlagen, d. h. sie brauchten nicht gegriffen zu werden (leere Saite.)

In der Tabulatur erschienen diese Tonzeichen wie folgt:

n 4 d

5
4
c

Über die Tabulaturzeichen wurden die rhythmischen Zeichen gesetzt. Als solche wurden verwendet:

der Punkt . (𝄐) = Brevis, in moderner Schrift
der Schlag | = Semibrevis, » »
der Haken ⌐ = Minima, » »

sowie die kleineren Werte:

= Semiminima, in moderner Schrift
= Fusa, » » »
= Semifusa, » » »

Die Zeichen von ⸢ abwärts wurden seit 1510—20 meist in Gruppen vereinigt, so ┼┼ und ┼┼┼┼. Es bedeutete also



Im Verlauf der Untersuchungen wird auf die Regeln und Eigentümlichkeiten der Notation und namentlich auf das Verhältnis der rhythmischen Zeichen zu der mehrstimmigen Gruppierung der Tabulatur näher eingegangen werden.

Die romanischen Tabulaturen setzten die Bundbezeichnung auf Linien, welche das Bild des mit 6 oder 5 (französisch) Chören bespannten Lautenhalses wiedergaben. Spanier und Italiener bedienten sich dabei der Zahlen, die sich auf jedem Chor wiederholten, Franzosen der Buchstaben in gleicher Weise. Ich komme auf sie später ausführlicher zurück. Die rhythmischen Zeichen der romanischen Tabulatur sind im wesentlichen die der deutschen. Die Benennung der Chöre war folgende:

	Deutsche Tabulatur	italienische
1. Chor (dem Tone nach tiefster)	Groß-Prummer	Contrabasso
2. »	Mittel-Prummer	Bordone
3. »	Klein-Prummer	Tenore
4. »	Mittel-Saite	Mezzana
5. »	Gesangs-Saite	Sottana
6. »	Quint-Saite	Canto (franz. chanterelle)

Etwaige Abweichungen von diesen Bezeichnungen, namentlich bei den deutschen Autoren, übergehe ich als unwesentlich.

Wie ist die Lauten-Notation zu lesen?

Wasielewski sagt in seiner oben angezogenen »Geschichte« (S. 115. A.):

»Wollte man sich darauf einlassen, Tonsätze, wie die Lauten-Kompositionen des 16. Jahrhunderts durch Erraten zu vervollständigen, so würde man das Gebiet einer unbegrenzten und unberechtigten Spekulation betreten und schließlich nur die kunstgeschichtliche Anschauung trüben. Wir haben uns einfach an das zu halten, was vor uns auf dem Papier steht.«

Diesem Satze wird man unbedingt zustimmen müssen. Es ist zweifellos unwissenschaftlich, Übertragungen unter willkürlicher Beimengung moderner Phantasie zu liefern.
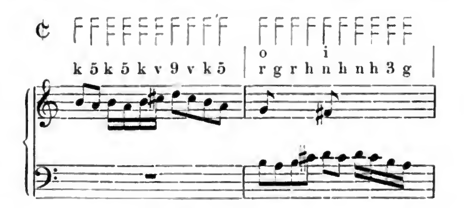
Von demselben Gesichtspunkt geht auch O. Fleischer[1]) aus, der die Übertragungen von Lauten-Tabulaturen streng philologisch hält, um zu erreichen, »daß die Originalquellen entbehrlich, aber eine Kontrolle des Textes dennoch trotz der Übertragung möglich bleibt.«

»Freilich,« heißt es dort weiter, »sieht diese Übertragung unfertig genug aus und liest sich anfangs unbequem. Aber man wird sich sehr bald hineinlesen, und die Phantasie wird dann ersetzen, was not thut, um sich eine Vorstellung von dem Effekt zu machen, welchen die Stücke hervorbrachten. . . . . Am besten wäre es natürlich, man hätte überhaupt nicht nötig, die Tabulatur umzusetzen.«

Ausdrücklich aber verwahrt sich der genannte Forscher dagegen, daß die Noten, so, wie sie in der Übertragung wiedergegeben sind, immer auch zugleich den wirklichen rhythmischen Wert, der ihnen zugedacht war, repräsentieren. Die Ergänzungsfähigkeit der philologischen Wiedergabe im musikalischen Sinn wird dort besonders betont.
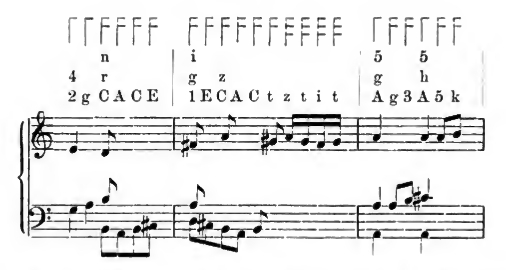
Wenn ich nun hieran anknüpfend versuchen werde, die Lauten--Tabulatur in einer dem modernen Verständnis entsprechenden Weise in unsere Notenschrift umzusetzen, so ist der leitende Gedanke dabei folgender: Die streng philologische Übertragung giebt zwar ein buchstabengetreues Bild des Originals, nicht aber ist sie ein Spiegel seines musikalischen Gehalts. Ist schon an sich jede Tonschrift nur ein ungefähres Abbild der Tonwirklichkeit, so wird sich dieser Mangel noch viel fühlbarer machen bei der Übertragung aus einer Tonschrift in eine andere, aus einer toten in eine lebendige. Die Absichten und Wirkungen der ursprünglichen Notation gehen hierbei leicht verloren. Es fragt sich nun: Ist es möglich, dieser musikalischen Seite in den Übertragungen zu ihrem Recht zu verhelfen, ohne die Forderungen wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit zu verletzen? Indem ich versuchen will, diese Möglichkeit zu erweisen, gehe ich zunächst von einem einfachen Beispiel aus.

Anfang eines »Priamell« aus Judenkunig's[2]) Tabulatur:



1) »Denis Gaultier« a. a. O., S. 94.

2) Hans Judenkunig »Utilis et compendiata introductio« und »Ain schöne kunstliche underweisung etc«. Wien 1523 (einziges Exemplar in Wien, K. K. B.).



Wie das musikalische Gefühl diesen buchstäblich wiedergegebenen Satz zu ergänzen hat, ist ohne weiteres einleuchtend; daß er entsprechend zu ergänzen sei, ist eine jener philologischen Wiedergabe übrigens in keiner Weise widersprechende Voraussetzung, die erst noch des Beweises bedarf.

Der bloße Hinweis auf das musikalische Gefühl genügt hierfür keineswegs; denn die Dinge liegen nicht überall so einfach wie in obigem Beispiel. Zunächst wird man gut thun, auf die akustischen Verhältnisse der Laute und ihres Klanges näher einzugehen, und es wird sich dabei herausstellen, daß die Lutinisten nicht Tonzeichen von längerer Tondauer schreiben konnten und durften, als die Natur des Lautentons dies zuläßt. Ferner wird die Technik des Lautenspiels, der Fingersatz, der Gebrauch der rechten Hand — welche Dinge wiederum von der anatomischen Bildung der Hände, vom Bau der Laute, von der Stimmung der Saiten und der Anordnung der Bünde abhängen — entscheidenden Einfluß auf die Notation ausgeübt haben. Selbstverständlich muß man bei der Beurteilung der Finger-Technik die höchste Meisterschaft darin in Ansatz bringen; nicht etwa die Leistungen von Stümpern oder »gemainen Lautenschlahern«, wie der Lutinist Judenkunig sie nennt.

Zunächst also gilt es, den Lautenton in Bezug auf Dauer und relative Vernehmbarkeit zu untersuchen, zwei Eigenschaften, welche gerade für die Wiedergabe mehrstimmiger Tonsätze von der größten Bedeutung sind.

Nehmen wir eine der alten Lauten zur Hand und schlagen die leeren Saiten an, so ist die Klangdauer — wie bei allen ähnlichen Instrumenten — verschieden, je nachdem die Saite schwerer oder leichter ist, tiefer oder höher klingt; bei jenen länger, bei diesen kürzer. Entsprechend verringert sich die Tondauer, wenn wir, mit dem Finger greifend, die Saiten verkürzen und um so mehr, je weiter die Verkürzung vorschreitet. Die Tonschwingungen einer gezupften Saite nehmen ferner nach der Erregung schnell ab, so daß die Tondauer nicht gleichbedeutend

ist mit gleichmäßiger Tonstärke. Neben der Tondauer spielt also der Grad der Vernehmbarkeit eine Rolle. Auch die Art des Anschlags übte auf die Natur des Lautentons einen Einfluß, worauf eine Bemerkung De La Borde's[1]) hinzuweisen scheint, wenn er sagt:

«les sons (du Luth) sont tendres et touchans, lorsque l'on observe la façon d'en bien jouer, qui vient de l'à-plomb de la main gauche, et de beaucoup de moëleux dans le pincé de la main droite; car si l'on force, ce n'est plus le même instrument.»

Ferner wirkten auf den Ton ein: die Konstruktion der Laute als eines Resonanzkörpers. Wir wissen aus Baron,[2]) welcher Wert der Form des Lauten-Bodens, seinem Material, der Technik seiner Zusammensetzung beigemessen wurde. Auch Mersenne deutet uns gegensätzlich, bei Besprechung der »guiterre« an, daß die stark gewölbte Form des Resonanzbodens Einfluß auf den Ton hat:

«Le fonds (des guiterres), ou le dos qui ne se void point est quelquefois droit comme la table et d'autre fois un peu convexe; ce qui n'importe pas beaucoup, et quelque façon qu'on luy donne ses sons tiennent quelque chose du chaudron et semblent toujours gemir.»

Das Saiten-Material (Schafdärme) wirkt insofern auf den Ton ein, als infolge der geringen Masse der Saite in Verbindung mit der leichten Beweglichkeit des Resonanzbodens und der Weichheit des Fingerdrucks gegen das Griffbrett die Schwingungen nach dem Anschlag verhältnismäßig schnell verlöschen. Der moderne Klavierton hat diesen Mangel nicht (Saiten von Metall, starke, schwere Stege), aber sein Klang ist verhältnismäßig nicht so kräftig und durchdringend, wie der gezupfter Saiten.[3])

Aus allen die Tondauer bestimmenden Kräften zog die Lauten-Technik von früh an eine empirisch gefundene Resultante, indem sie eine Durchschnitts-Tondauer annahm, die für ihre Tondarstellung und für ihre Notation maßgebend wurde. Denn wenn auch längere bezw. tiefere Saiten länger schwangen als kürzere bezw. höhere, so waren doch die leichteren höheren drei Chöre jenen an Schärfe und Eindrucksfähigkeit überlegen. Kontrastierten nun kürzere Tonwerte gegen längere — das war in der Zeit der Polyrhythmik die Regel — so durfte man, damit die längeren Notenwerte nicht allzu sehr vor den kürzeren verschwanden, sie nicht gänzlich abklingen lassen. Auf diese Weise bildete sich ganz von selbst die Regel heraus, den Wert eines Schlags[4]) als Durchschnittsdauer eines

1) Essai sur la Musique t. I. p. 299.

2) Untersuchung des Instruments der Lauten (1727), S. 88 ff.

3) Helmholtz, Lehre v. d. Tonempf. IV. Aufl. S. 115.

4) In der «Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes . . . . . la tabulature du Lutz» [Attaingnant, Paris 1529] wird dies direkt ausgesprochen.

Tons anzunehmen, d. h. den Wert einer Brevis durch zweimaliges Anschlagen darzustellen.

Dies schließt jedoch nicht aus, daß gegebenen Falles mit einer größeren Tondauer gerechnet wird — wie wir das aus Beispielen ersehen werden. Ja, einige Autoren stehen nicht an, ihr den Wert von zwei vollen Tactus zuzusprechen. Aber da sie dabei den Nachteil des starken Abklingens in Kauf nehmen müssen,[1]) geschieht es selten und meist nur da, wo alle Stimmen akkordisch ruhend zusammenklingen. So z. B. bei Schlick,[2]) der den Wert einer Brevis wiederholt durch nur ein Tonzeichen wiedergiebt. Dasselbe finden wir bei allen Lutinisten überall bei Schlüssen, wo unter dem Zeichen 𝄐, wie Neusiedler sagt, »die stimmen der saitten gantz und gar ausbrummen, biß gar kain klang der saitten mer gehördt würdt«.

Von Einfluß auf die Klangfarbe war ferner jene Einrichtung der Begleitoktaven für die drei tiefsten Saiten. Virdung[3]) giebt dafür folgende Erklärung:

»denn die großen saitten/ wie woll sye grob und groß sind/ so mag man sye doch nit so laut oder so stark hören clyngen/ in die weite/ als die claynen/ oder die hohen/ Darumb geit man in die octauen zu/ das sie den anderen gleich gehört werden.«

Wir wissen aus Forschungen der neuesten Zeit,[4]) daß die Beigabe von Oktaven an sich durchaus nicht mit Tonverstärkung identisch ist; höchstens nur insoweit, als der Kombinationston des Oktavtons mit dem Grundton und umgekehrt der erste Oberton des letzteren mit dem Oktavton zusammenfallen. Wohl aber bewirkt dies eine etwas schärfere Klangfarbe, zumal auch die höheren Partialtöne der Oktave zur teilweisen Verstärkung der bereits vorhandenen beitragen.

Umsomehr aber war in diesem Sinne eine Beigabe von Oktaven nötig, als die noch nicht mit Metalldraht besponnenen tieferen Darmsaiten, um die nötige Schwere zu haben, verhältnismäßig dick und steif ausfielen, was bei ihrer geringeren Elastizität ein schnelleres Dämpfen der Obertöne, namentlich der höheren, zur Folge hatte.[5])

Je weniger Obertöne, desto dumpfer, weicher der Ton. Um also den etwas charakterlosen, dumpfen Ton der tieferen Saiten gegenüber den höheren etwas durchdringender, heller zu gestalten, gab man ihnen die Oktaven bei, die dem Klange jenen eigentümlichen, reizvollen Charakter verliehen, welcher uns an den Klavicymbeln des 17. und 18. Jahr-

1) Vgl. auch Praetorius »Syntagma II«. Eitner, S. 81.
2) A. Schlick, Tabulaturen Etlicher lobgesäng etc. 1512.
3) Seb. Virdung, Musika getutscht 1511, Eitner S. 71.
4) C. Stumpf, Tonpsychologie, Bd. II. S. 426.
5) H. Helmholtz, a. a. O., S. 137.

hunderts noch heute auffällt, und den Ambros treffend mit »Silberklang« bezeichnet.

Nicht zu übersehen ist auch der durch Oktaven- und Unisonsaiten bewirkte Zuwachs an Tonfülle. Eine Analogie finden wir in den Mixturen der Orgel. Ohne die Berücksichtigung der Oktaven ist die so überaus gerühmte Lieblichkeit des Lautenklangs nicht zu verstehen. Ohne sie klingt auch eine Klavier-Übertragung leer, dürftig, unvermittelt, charakterlos; mit ihr zeigt der Satz eine nicht geahnte Fülle und oft den Eindruck des Prächtigen, Interessanten.

Man wird daher gut thun, die Oktavenbegleitung auch in den Übertragungen zu berücksichtigen.[1] Selbstverständlich haben diese Oktaven nicht etwa einen besonderen melodischen Wert, da sie ja mit ihren Unter-Oktaven verschmelzen.

Wesentlich ist ferner der Umstand, daß die Laute in jener Zeit als Instrument der Hausmusik dem Klavier überlegen war. Das Clavichord des 15./16. Jahrhunderts mit seinen verhältnismäßig kurzen Metallsaiten, seinen leichten Stegen, seinem noch primitiven Resonanzboden gab einen nicht scharf anklingenden, dagegen außerordentlich schnell verklingenden, schwachen, klimpernden Ton. Der Fall der Tasten war ein geringer, die Anschlagstelle nicht nach den dafür günstigsten Bedingungen ausgesucht, sondern durch die Natur des Instruments ein für alle Mal mit dem Grenzpunkt der schwingenden Saite zusammenfallend. Eine Dämpfung der »mitrauschenden« Nachbarsaiten fehlte. Die Wahl von Metall als Anschlagstift bewirkte, daß die Obertöne verhältnismäßig zu stark gegen den Grundton wurden, wodurch der Klang den Charakter des Leeren bekam.[2] Dies alles — dazu die Bundunfreiheit, denn bundfreie Clavichorde wurden erst im 17. Jahrhundert allgemeiner — ließ das Clavichord lange Zeit der Laute untergeordnet erscheinen, welch' letztere die geschilderten Nachteile nicht in solchem Maße zeigte.

Namentlich war die Tonbildung durch unmittelbare Übertragung mittelst der Hände — ohne Zuhilfenahme von Hebeln, Claves — eine entschieden überlegenere, sowohl bezüglich der Klangfarbe, als des Ausdrucksvermögens. Die Anschlagstelle lag — nach dem Zeugnis eines allerdings späteren Lutinisten Baron[3] — in dem *centro spatii* zwischen Steg nud Stern, etwa auf $^1/_5$ der Saitenlänge. Nach Baron kann aber der Lutinist die Anschlagstelle wechseln, des Ausdrucks wegen, denn »je höher gegen das Griffbrett, desto gelinder und schwächer der Ton«.

1) Die Theorbe hatte zwar meist nur einfache Saiten (keine Oktavsaiten, vgl. Praetorius, Syntagma II, 50; Eitner 60, 61); indeß hatte sie auch andere musikalische Aufgaben, die ihrer weitgriffigeren Applikatur entsprachen (Syntagma II, 52).

2) Nach Helmholtz, a. a. O., S. 130.

3) A. a. O., S. 146.

Auch heute noch kann man experimentell feststellen, daß das Clavichord der Laute an Tonstärke und Tondauer unterlegen war.

Besser war es mit dem gleichzeitigen Clavicymbalum (Spinett, Virginal) bestellt, welches vor dem Clavichord den Vorzug voraus hatte, daß der durch den Kiel angerissene Ton im Moment der Erregung an der Erregungsstelle eine größere Schwingungs-Amplitude erhielt und sich dadurch schärfer, eindringlicher dem Ohr aufzwang. Freilich klang dafür der Ton auch schneller ab, was Praetorius[1]) bestätigt, wenn er sagt:

»Die Clavicymbel sind in voller Musik (also in mehrstimmiger, wie man wohl erläuternd hinzusetzen darf) gar zu stille und können die Saiten ihren Klang und Resonanz über einen halben Takt nicht viel continuieren.«

Immerhin zeigt der Versuch auf einem alten Clavicymbel, daß dasselbe durch die scharfe Abgrenzung seiner Klänge dem Tonvorstellungs-Vermögen des Hörers mehr entgegenkam, als das Clavichord.

Beide Tasten-Instrumente waren andererseits der Laute gegenüber in einem nicht unerheblichen Punkte unterlegen: in dem der Transportfähigkeit.

Ochsenkhun[2]) stellt jedenfalls die Laute über jene, indem er sagt:

»Wir Teitschen nennens ein Lauten/ vielleicht von seinem lauten gethön oder clang den es hell laut und an lieblichkeit der stimmen andern saiten kunstigen Instrumenten/ von vielen wie gemelt fürgesetzt wirt.«

Freilich irrte dieser Lutinist in der Annahme, daß der Name Laute von ihrem lauten Getön herrühre, aber bezeichnend genug bleibt die Stelle doch.

Mersenne nennt, wenn er die Instrumente aufzählt, meist die Laute vor dem Clavicymbel (Epinette). Wie hoch sie in der allgemeinen Schätzung stand, geht auch aus folgender Stelle hervor:[3])

«On preferera le Epinette au Luth, qui est son Compediteur; mais la commodité du Luth, sa bonne grace, et sa douceur luy ont donné l'avantage.»

Allerdings: mehrere »parties« seien leichter auf dem Spinett auszuführen.

Bei der gesamten Gattung von Klängen, die gezupften Saiten entstammen, darf nun nicht übersehen werden, daß das psychologische Moment des Hörens, das geistige Hören, eine notwendige Ergänzung zur physiologischen Tonempfindung bildet. Der angeschlagene Ton nämlich bleibt, wenn auch bald abklingend, in unserer Vorstellung haften, und wir glauben ihn noch zu hören, wenn seine Schwingungen schon

1) Syntagma II, Eitner S. 85.

2) Seb. Ochsenkhun, Tabulaturbuch etc. (1558,) Vorrede.

3) Mersenne, Harmonie univers., Instrum. III, S. 101, 107.

dem Zustand der Ruhe nahe sind; wir vermögen ihn sogar auch dann noch mit den zu ihm in melodischer Beziehung stehenden nachfolgenden Klängen zu verbinden, wenn er bereits verklungen ist. In den überwiegend diatonisch oder in konventionellen Sprüngen fortschreitenden Melodien jener Zeit hatte diese Fähigkeit keine übergroßen Schwierigkeiten zu überwinden.

Die Übertragung mehrstimmiger Vokalsätze war Haupt-Gegenstand der Lauten-Komposition. Nebenbei übertrugen die Lutinisten das Prinzip derselben auf die noch in den Kinderschuhen steckende Instrumental-Kunstmusik. Selbst mit beiden Füßen in der polyrhythmischen Vokalmusik ihrer Zeit stehend und von der Absicht geleitet, sie dem Interieur des Hauses zu übermitteln, hätten sie sich selbst widersprochen, wenn sie nicht alle ihnen zu Gebote stehenden Mittel der Technik anwendeten, um den mehrstimmigen Satz auch wirklich mehrstimmig zu Gehör zu bringen. Daß nun nicht blos die Absicht vorlag, sondern daß die Lautensätze, solange sie in den Grenzen der technischen Ausführbarkeit gehalten wurden, und nicht von vornherein — als Tanzstück[1]) — ausgesprochen akkordischen Charakter trugen, thatsächlich auch im Charakter der Mehrstimmigkeit ausgeführt wurden oder werden sollten, werden uns die Autoren selbst, noch mehr aber das Studium ihrer Werke lehren.

Zu diesem Zweck müssen wir zunächst die Technik der linken Hand einer Prüfung unterziehen. Dieselbe hängt eng zusammen mit der relativen Stimmung der Chöre, die durchgehends folgende war: Quarte, Quarte, Terz, Quarte, Quarte und mit der (chromatischen) Anordnung der Bünde. Die Finger wurden in der natürlichen — wir würden sagen ersten — Lage so gesetzt, daß der Zeigefinger zum ersten, der Mittelfinger zum zweiten u. s. w. Bund gehörten. Die Quarte war somit durch die 4 Finger gerade chromatisch ausgefüllt; bei dem Terz-Intervall der beiden mittleren Saiten erreichte der kleine Finger den Unison des nächst höheren Chors, was bei den in Quart-Verhältnis stehenden Chören nicht der Fall war. Nicht als ob die Lutinisten jener Zeit chromatische Tonfolgen hatten. In wie bescheidenen Anfängen die Chromatik sich damals überhaupt befand, wird weiter unten beleuchtet werden. Aber da der Gebrauch sämtlicher chromatischer Töne schon damals üblich war, mußte eben jeder Halbton, d. h. jeder Bund in der Tonleiter seinen besonderen Finger beanspruchen.

Neusiedler's[2]) erster Teil, als Lautenschule für Anfänger geschrieben,

1) Oder, wie bei Judenkunig, als Übertragung von humanistischen Oden-Kompositionen.

2) H. Neusiedler, Ein Neugeordnet künstlich Lautenbuch, Nürnberg 1535/36.

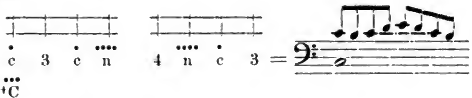
giebt uns gleich auf den ersten Seiten den Beleg dafür. Man vergleiche die Fingerübung, die so beginnt:

C B C 1 f 1 f C = [1]

Die Punkte zeigen den Fingersatz an. 1 Punkt deutet auf den Zeigefinger, 2 Punkte auf den Mittelfinger, 3 auf den Ringfinger und 4 auf den kleinen (Gold-) Finger. Und doch ist dieser Fingersatz nur als Ausdruck der bequemsten Handhaltung zu betrachten. Er war dazu da, den Schülern zunächst Ordnung in die Finger zu bringen. Die Mehrstimmigkeit erforderte aber thatsächlich eine ganz andere Anordnung des Fingersatzes, wie aus Folgendem ersichtlich werden wird.

Neusiedler geht methodisch vom Leichteren zum Schwereren über. Zunächst einstimmig, dann indem gegen eine ausgehaltene Stimme eine zweite kontrapunktiert, endlich — im sogenannten *großen Fundament* — mit einer Stimme gegen zwei ausgehaltene. In den betreffenden Übungsstücken fällt auf, daß Neusiedler dem Lautenton die Fähigkeit beimißt, auch über einen Schlag hinaus zu dauern, beziehungsweise vernehmbar zu sein. Zwar spricht er dies nicht ausdrücklich aus. Aber sein Fingersatz lehrt es uns neben anderen Anzeichen. Ich darf dabei daran erinnern, daß die mit dem Finger gegriffene und darauf angeschlagene Saite nur so lange den Ton wiedergiebt, als der Finger fest auf der Saite aufgesetzt bleibt. In dem Augenblick, da er losläßt, verschwindet selbstverständlich der Ton.

Beispiel:

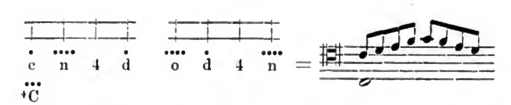


Das C hat ein Kreuz links über sich. Es bedeutet das Aushalten des Tons »so lang, bis die andern volgenden buchstaben der leuflein oder hecklin wie sie dann volgent geschlagen werden«.

Um also das C der Tabulatur auszuhalten, muß der dem widerstreitende reguläre Fingersatz geändert werden. Die beiden c behalten noch denselben, die Zahlen 3 und 4 werden leer geschlagen, aber das n, das den Ringfinger zu beanspruchen hätte, erhält den kleinen Finger auch in dem zweiten Schlag. Dies beweist unwiderleglich, daß das C mindestens bis zum 7. Achtel hörbar sein soll und kann.

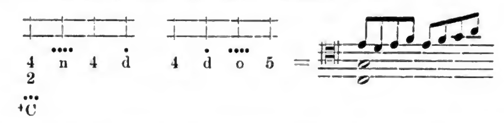
---

1) Die Begleit-Oktaven sind nicht berücksichtigt.

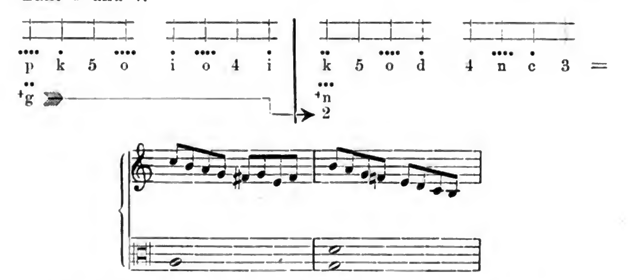


Hier muß sowohl n wie o auf seinen Finger verzichten, um des auszuhaltenden C willen, das also wiederum zwei Schläge gilt.

Beim dritten Takt tritt eine dritte Stimme hinzu:



C wie 2, welch' letztere leer geschlagen wird, gelten zwei Schläge.
Takt 6 und 7.



Der 6. Takt ist klar. Um im 7. Takt das +n recht lang zu halten, wird der Ringfinger in der Oberstimme vermieden. Jedoch tritt im zweiten Schlage jener Konflikt ein, den Neusiedler an einer anderen Stelle meint, indem er sagt:

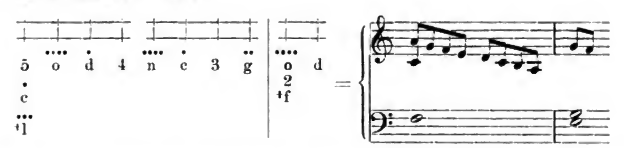
»Wo sie (nämlich die creutzlein) stehend auff großen oder kleinen buchstaben . . . . . das man in demselben buchstaben mit den Fingern still soll halten/ bis die nechsten volgenden leufflein oder hacken [1]) geschlagen und verpracht werden/ oder als lang er die stim der saitten haben kann/ es kompt wol offt ein lauff/ das ja einer khaum halb ausschlecht/ und muß auß dem creutzlein weychen will er anders den lauff vollbringen/ das sey auch genug.«

Ich würde es indes für Silbenstecherei halten, wollte man dem obigen +n der Mittelstimme in der Übertragung die Tondauer des vollen Taktes versagen.

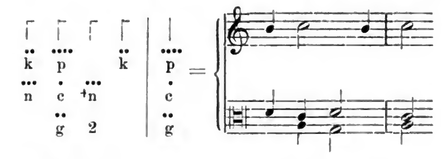
---

1) Neusiedler versteht unter hacken ⌐, unter leufflein ⌐, unter coloratur ⌐ und ⌐.
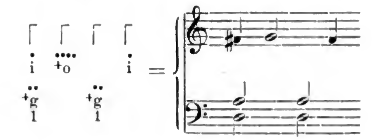
Beim nächsten Takt:
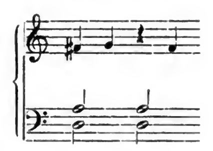


hat das c des ersten Achtels kein Kreuz, weil die Durchführung desselben schon bei dem Konflikt mit dem dritten Achtel des Leufleins für Anfänger große Schwierigkeiten ergeben würde. Doch dürfte ein Meister der Kunst durch »Überlegen« des Zeigefingers beim Eintritt des dritten Achtels (aber nur für dieses) das Festhalten des c ermöglicht haben, wenigstens bis zum sechsten Achtel. Dergleichen kommt mehr vor, so im Takt 13, 18 etc. Takt 19 interessiert uns durch einen jener so sehr beliebten Vorhalte mit darauf folgendem Trugschluß:



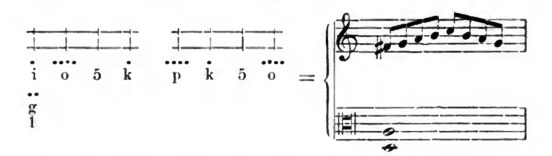
Die Frage ist: soll zwischen p und k eine Pause sein? Das p ist die Septime zu n, auf der Arsis hinuntergehend nach der Sexte k. Weshalb hat es kein Kreuz bei sich? Nicht aus Gründen der Technik. Auch soll das p ausdrücklich mit dem kleinen Finger genommen werden, um das n nicht zu stören. Folglich stören sich beide einander nicht, und auch das folgende k bietet keine Schwierigkeiten des Fingersatzes. Es ist daher anzunehmen — auch nach Analogie von Parallelstellen —, daß ein Versehen vorliegt. So ist zum Beispiel in Takt 27, der ganz gleiche Verhältnisse aufweist, das Kreuz nicht vergessen:



Im übrigen würde auch ohne den Fingerzeig des Kreuzes weder ein Musiker des 20., noch ein solcher des 16. Jahrhunderts sich Takt 27 etwa so vorgestellt und gespielt haben:

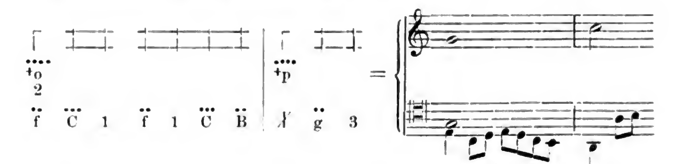


Sehr charakteristisch ist auch Takt 26:



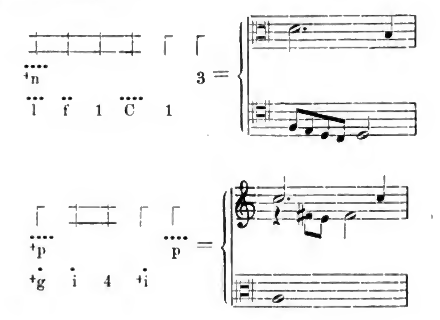
Um das g zu halten, wird das k mit dem Zeigefinger und das dicht daneben liegende p mit dem kleinen Finger gegriffen.

Auch höhere Stimmen halten gegen tiefere aus

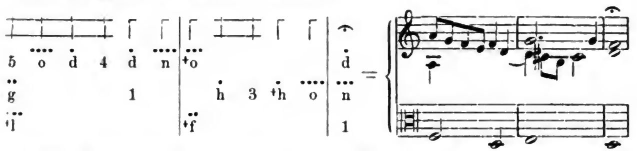


und ferner abwechselnd die höhere und die tiefere Stimme, motivisch sich weiter entwickelnd oder sequenzenartig sich ablösend.
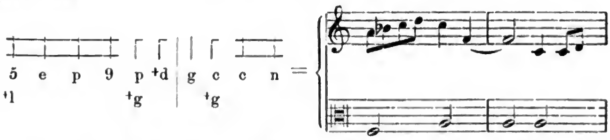
Noch andere Beispiele:



Auch folgende Takte sind lehrreich:



Zwar hat das vierte Viertel n des ersten Taktes kein Kreuz; nichtsdestoweniger konnte und mußte ein geübter Lutinist — nicht ein Anfänger wie hier — das n in den nächsten Takt hinüber synkopieren. Daß das wiederholt verlangt wird, geht übrigens aus folgendem Beispiel hervor:



Das ⁺d soll also über den Takt hinüber gehalten werden, bis es (zweistimmiger Satz) durch das c abgelöst wird.
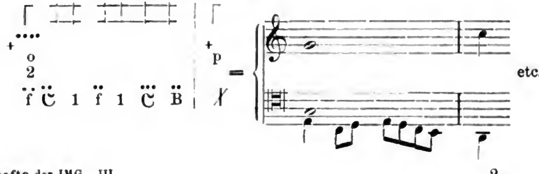
Das bedeutet eigentlich:

Neusiedler wendet das punctum additionis sehr selten an. Es erscheint ganz vereinzelt, so viel ich weiß nur in reinen Instrumentalsätzen.

Noch ein ähnliches Beispiel (aus »La mora Isaak«):

9 5 ⁺9 | p k v =
n ⁺n | ⁺n g

Die Neusiedler'sche Schule verlangt auch Spannung über mehr als 4 Chöre; scheinbar sehr weite Griffe werden übrigens dadurch kürzer und bequemer, daß der Finger nicht direkt auf den Bund, sondern zwischen die Bünde zu greifen hat:
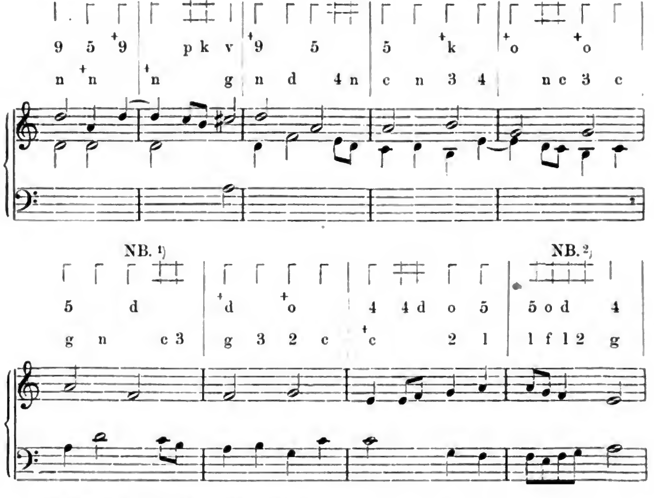


etc.

Solche Spannung ist indes offenbar nur dann möglich, wenn die Mittelstimme nicht gegriffen zu werden braucht, sondern leer geschlagen wird. Die Bevorzugung der leeren Saiten (Chöre) ist hieraus begreiflich.

Auch aus den zweistimmigen Liedbearbeitungen Neusiedler's, die als Lehr-Beispiele dienen und nicht etwa als Kunstschöpfungen zu betrachten sind, geht unzweifelhaft hervor, wie sehr der Lutinist auf die Einhaltung der verschiedenen Mensuren für die verschiedenen Stimmen Gewicht legt.

Ich verweise wiederum auf »La mora«, wo alle Töne (oder vielmehr Griffe), die gegen die scheinbar kurze Mensur längere Dauer beanspruchen, mit Kreuzen versehen sind, es sei denn, daß sie leer geschlagen werden.



Erklärung obigen Aussatzes:

1) Alle leeren Saiten klingen von selbst fort, bedürfen also keiner Kreuze.
2) Bei NB 1) fehlt wohl nur versehentlich ein Kreuz.
3) Bei NB 2) wäre die Notierung als Achtel anstatt als Viertel widersinnig; der Lutinist setzt hier die längere Geltung als ganz selbstverständlich voraus.
4) Technische Schwierigkeiten dürfte der Satz nicht bieten.

Zu bemerken ist ferner als wesentlich, daß bei Neusiedler das Kreuz nur bis Seite o des ersten Teils vorkommt. Im zweiten Teil erscheint es überhaupt nicht mehr. Hierbei können wir gleich anführen, daß z. B. Ochsenkhun Kreuze niemals anwendet.

Die Annahme E. Radecke's[1]), daß man in dem Aussetzen von Lauten-Tabulaturen nur dort höhere Mensur-Werte gegen die vorgeschriebenen einsetzen dürfe, wo Kreuze stehen, ist also wohl kaum aufrecht zu erhalten. Wie nämlich müßten wir dann verfahren, wenn der Autor Kreuze überhaupt verschmäht; wie behandeln wir die Tonzeichen für die leeren Saiten, da diese doch mit Kreuzen nicht versehen werden brauchen? Auch dürfen wir die musikalische Logik der damaligen Instrumentalisten denn doch nicht zu gering anschlagen. Gerade die hohe Entwicklung des kontrapunktlichen Verständnisses jener Zeit muß uns gegen eine niedrige Einschätzung auch des Lautensatzes doppelt vorsichtig machen.

Wenn auch die Komponisten für Laute vielfach nicht Musiker von Fach waren, so haben sie doch — immer vom Standpunkt der damaligen Instrumentalkunst betrachtet — der eine mehr, der andere weniger, eine nicht unbeträchtliche musikalische Bildung bekundet. Es gehört, meines Erachtens, eine vortreffliche musikalische Beanlagung und Routine, gute Kenntnis der musikalischen Gesetze dazu, so verhältnismäßig reine Sätze (abgesehen von den Quinten-Parallelen, welche ich weiter unten behandeln werde) auf die Laute zu bringen. Und gerade jene eine Mensur für mehrere Stimmen ist, wie ebenfalls später auszuführen sein wird, ebenso genial erfunden, wie ihre Anwendung immerhin nur die Sache eines Künstlers sein konnte. Man merkt diesen Notationen an, daß ihre Urheber »des Gesanges kundig«, daß sie Musiker waren.

Virdung, der zeitlich vor Neusiedler steht, können wir hier füglich übergehen. Das einzige Beispiel zum Lautensatz, welches er giebt, ist eben kein Lautensatz, weder der Bearbeitung nach, noch hinsichtlich der Mensur-Notation, die mehr eine Orgel- oder Klavier-Notation ist. Nur die Griffzeichen sind die der Lauten-Tabulatur. Das Urteil Schlick's über ihn in dieser Beziehung erscheint durchaus gerechtfertigt. Auch spricht sich Virdung weder über Fingersatz, noch über das Wesen der Notation aus.

Gerle[2]) ist darin weit lehrreicher für uns. Sein Fingersatz, ähnlich dem Neusiedler's ist folgender:

1. Bund	Zeigefinger
2. »	Mittelfinger
3. »	Ringfinger
5. u. 7.	kleiner Finger.

Wenn zwei Buchstaben in einem Bund vorkommen, so
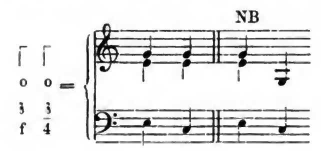
»greyff den ayn mit dem nechsten bey dem der zu dem bundt gehört.«

---

1) A. a. O., S. 316.

2) Hans Gerle, Musica Teutsch, Nürnberg 1532, 1537, 1546. Ein neues sehr künstliches Lautenbuch, 1552.

Er zeigt nun in verschiedenen Beispielen, erst für zweistimmige, dann für dreistimmige »Applikatz«, wie durch die Notwendigkeit, gewisse Töne auszuhalten, der Fingersatz eine Änderung erfahren muß, z. B.:



Und zwar will er gegriffen haben: o mit dem Mittelfinger, f und $\bar{4}$ mit dem Zeigefinger, ȝ mit dem kleinen Finger, indem er sagt:

»Das ist künstlicher als wenn einer statt dessen das f mit dem mittelfinger greifft und die Ziffer 2 und das $\bar{4}$ dazu schlägt.«

Auf letztere Art würde es lauten wie bei NB, was nicht so künstlich, also eine schlechte und unkünstliche Aushilfe ist. Dies zeigt, wie sehr es den Lutinisten am Herzen lag, die Stimmlagen beizubehalten, sie wenigstens nicht ohne zwingenden Grund zu verändern. In Bezug auf das Aushalten von Tönen äußert sich Gerle wie folgt:

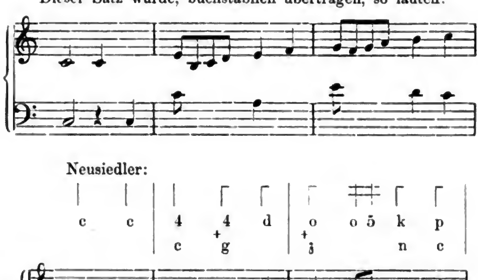
»wo eyns« (nämlich ein sternlein *, statt des Kreuzes, wie es die Anderen anwenden) »hinder einem buchstaben steet, so mußtu den finger darauf still halten, bis der schlag aus ist. Denn es wird nur gefunden wo ein leuflein in demselben schlag gehet. So mußtu den finger der dann zu demselben buchstaben gehört so lang still halten bis das leufleyn aus ist.«

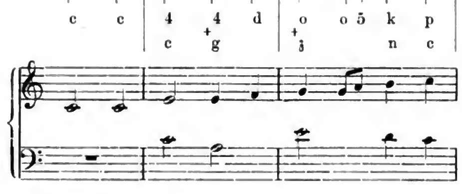
Darnach hat es den Anschein, als wolle Gerle die Wirkung des Sterns nicht über einen Schlag ausgedehnt wissen; und ferner, daß er nur angewendet wird, wenn ein leufleyn im Schlage vorkommt. Jedoch ist beides nicht wörtlich zu nehmen. Die Beschränkung auf den Schlag ist nur im Sinne des Durchschnitts aufzufassen, der Ausnahmen zuläßt; und die zweite Regel durchbricht Gerle selbst, wovon man sich zur Genüge überzeugen kann, des öfteren. Er wendet den Stern auch da an, wo der Gang der Stimmen weder durch Achtel-, noch durch Sechzehntel-Passagen (Koloraturen) unterbrochen wird. Zudem ist die Anwendung des Sterns, obwohl in allen Auflagen durchgeführt, doch so spärlich und inkonsequent, daß man ihn allein als maßgebend nicht anerkennen kann. Ein Vergleich zwischen Neusiedler und Gerle wird dies erhärten. Z. B. »Nach willen dein«, von beiden als Lehr-Satz zweistimmig behandelt:

Gerle.

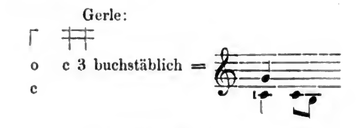
c c $\bar{4}$	4 3 c n 4 d	o d o 5 k p
$\bar{4}$	c g	ȝ n c

Dieser Satz würde, buchstäblich übertragen, so lauten:





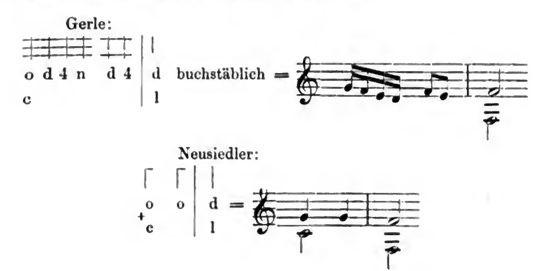
Ferner aus demselben Stück:



Neusiedler:
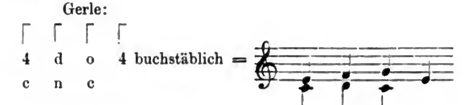
o
c c 3 =

Die zweite Hälfte dieses Taktes lautet bei:



Gerle bringt zwar eine Koloratur hinein, deren n das c nach einer Weile allerdings aufhebt. Das wäre aber durch Wahl einer anderen Lage zu vermeiden gewesen. Aber er schreibt diese zweistimmigen Sätze für »Anfahende«. Ein Künstler auf der Laute hätte das c ohne weiteres halten können.

Ferner folgende Stelle:
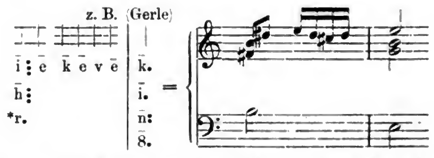


Neusiedler schreibt das Gleiche, nur mit einem Kreuz bei dem zweiten c, also dieses als halbe Note in unserem Sinne behandelnd. Solcher Beispiele wären viele anzuführen.

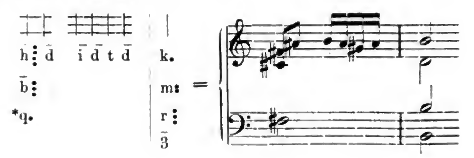
Gerle faßt in seinem »Neuen künstlichen Lautenbuch« (1552) die Bedeutung des Sterns noch enger:

»nun hab ich dir die clauseln auch verzaichnet/ da mustu alweg den Zeigefinger auff dem Kragen überzwerch still halten in dem bundt da der buchstab mit dem Sternlein inen steet/ bis die clauseln aus ist also mustu in den Preambeln und Tentzen auch thun/ wen ein colloratur in eim schlag ist.«

Hier handelt es sich um eine Fingersatz-Regel, die dem Schüler gewisse Tonformeln namentlich bei Schlüssen erleichtern soll, um das sogenannte »Überlegen«, welches sich z. B. bei Waisselius (1592) wiederfindet, und welches auch Baron im achtzehnten Jahrhundert noch empfiehlt.



Hier legt sich der Zeigefinger quer über den Bund, auf dem r liegt, sodaß der tiefste Ton der Koloratur v, der auf demselben Bund liegt, vom Zeigefinger gedeckt gegriffen werden kann, ohne daß r aufgegeben wird. Ein anderes Beispiel:



Bei diesem Überlegen ist offenbar die Sorge um das Aushalten des Basses vorherrschend, was übrigens von dem späteren Waisselius direkt ausgesprochen wird:

»denn wo der Baß nicht vollkommen bleibet/ so gehet der Gesang blos und hat keine art/ noch lieblichkeit.«

Das Greifen von zwei benachbarten Chören im selben Bund mit einem Finger kommt öfter vor. (Vergl. obiges erstes Beispiel.) Ferner ersehen wir aus diesem und vielen anderen Beispielen, die Gerle giebt, daß der Zeigefinger bis zu vier Chören decken mußte. Ich erwähne dies deshalb, weil aus solchen Beobachtungen möglicher Weise Schlüsse auf Echtheit alter Lautenhälse (Breite etc.) gezogen werden könnten.

Judenkunig's Fingersatz ist der Gerle's und Neusiedler's.

Er veranschaulicht ihn in fünf »Händen«. Die einzelnen Fingerglieder enthalten die Zeichen für die zu greifenden Bünde, so z. B. für die Lage vom dritten Bunde aus:

Zu jedem Bild gehört ein »Priamell«, ein Lehrstück, »das du des gantzen lauttenhals bericht würdest«. So geht er methodisch von Lage zu Lage vor bis in den sechsten Bund, wo also der vierte Finger den neunten Bund erreicht, — falls überhaupt über sieben Bünde vorhanden waren [1]. Es fehlen nicht Hinweise darauf, wie von diesem Normalfingersatz abzuweichen ist, wenn dies für die Mehrstimmigkeit nötig wird. So bezüglich des Gebrauchs des »Kreutzleins«:

. . . . . . »und wo ein Kreützlein uber ainen puechstaben steet, so laß den finger auff demselben puechstaben still liegen/ und nimm die weil/ für denselben finger den negsten finger darneben/ es sey in welchem pund es well/ so laß den selben finger still liegen/ als lang es sich leiden will/ so behelt die lang notenn jren don und wo es die not erfordert/ so muest du die regel brechen die in der hand geschrieben ist/ sonst nimer/ wann es begiebt sich selber an ettlichen orten das die finger anderst müssen gebraucht werden.«

1) Vgl. den Abschnitt über Bünde etc.

In dem lateinisch verfaßten ersten Teil des Buches findet sich darüber Folgendes:

»Insuper + crucis instar signum ubicumque occurrerit, digiti eius corde prout contigit sive medii, sive auricularis suspensionem et moram desuper requirit, digitis interim sinistre manus et indice et minimo nervis urgendis, vicem adimplentibus, quae suspensio pausaque digiti super cordam non aliam fit ob causam, quamque corda diutule pressa sonum reddat perfectiorem completumque magis, quo fit, ut eam moram digiti non passim nec ubique facias, verum ubi et quam diu commoditas et necessitas postulant.«

Beide Vorschriften sagen sinngemäß, daß das Kreuz eigentlich nur für Anfänger geschrieben wird und auch nur dort zu gebrauchen sei, wo für das Aushalten eines Tones der Ersatz eines Fingers durch einen anderen erforderlich wird.

Da Judenkunig das Kreuz nur sparsam anwendet, und ein Vergleich ein und desselben Stücks bei ihm und Neusiedler oder Gerle zeigt, daß an Stellen, wo bei jenem Kreuze fehlen, bei diesen Kreuze vorhanden sind, bestätigt sich das bereits oben Gesagte.
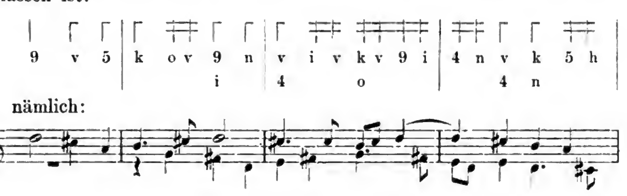
Die Kreuze der Lutinisten jener Zeit sind nur Eselsbrücken für Anfänger. Diese aber werden, wenn sie nicht sehr begabt oder des Gesangs unkundig waren, aus den Lautenbüchern allein die echte Kunst des Lautenschlagens nicht gelernt haben. Sie bedurften hierzu der mündlichen Unterweisung, die wie heute noch, für die höchste Ausbildung in der Kunst kaum entbehrlich ist.

Um noch einen deutschen Lutinisten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts anzuführen, wähle ich Waisselius. Freilich gewannen seit etwa Mitte des Jahrhunderts allmählich andere Kunstprinzipien Boden; das akkordische Element fing an, das melodische in der Mehrstimmigkeit zu unterdrücken, eine Melodie zu schaffen an Stelle von Melodien. Indes ist aus Waisselius, der »in Deutsch- und Welschland von berümbten Meistern gelernet«, manches für unsere Untersuchungen zu entnehmen:

»Der Zeiger der lincken Hand gehört eigentlich in den ersten u. s. w. . . . ./ in gemainen Griffen: aber diese Regel hat gar viele Exceptiones . . . . bisweilen mußtu auch mit dem Zeiger zweene Buchstaben in einem Bunde bey einander zugleich greiffen/ oder drey Buchstaben zugleich in einem Bunde allein greiffen/ zum anderen/ wenn du einen Griff gegriffen/ so mußtu keinen Finger von dem Buchstaben auffheben/ sondern auff den Buchstaben stille halten/ weil der Schlag wehret/ das der schlag recht ausklinge/ es sei denn/ das es die noth erforddere/ und du irgend einen Finger noth halben auffheben must/ um der Coloraturen willen/ sondern sie jren volkomenen Klang behalten/ fürnemlich aber muß solches in Baß wol gemerkt werden, etc.«
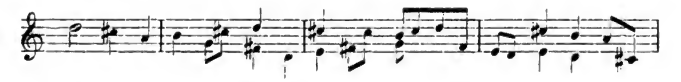
Nun bringt er eine große Anzahl Beispiele, welche diese Vorschriften erläutern sollen. Auch hier wird der Schlag als die Grenze der mittleren

Tondauer angenommen. Kreuze wendet Waisselius nicht an, und doch wird man nicht zweifeln, wie der Anfang seiner ersten »Phantasie« aufzufassen ist:



nämlich:

und nicht so:



Denn letztere Übertragung wirft schlechterdings alles, was an Kunst in diesem Stück ist, alles Motivische, jeden musikalischen Sinn über den Haufen.

Auch die Technik der rechten Hand entsprach bei den alten Meistern der stimmlichen Führung.

Judenkunig:

»Praeterea admonendus es ut literas et characteres numeri quotquot ordinatim signis notarum supponentur, singulas eorum cordas singulis digitis (si modo digitorum dextre numerum non excedunt) discretim aut si plures sunt quam quatuor, digitorumque numerum superant, simul uno ictu pollicis oberrando percucias pulsesque.«

Und derselbe im deutschen Teil:

». . . . . 4 oder 5 puechstaben oder ziffer uber einander/ die straiff mit dem dawmen durchaus.«

Dies bezieht sich in erster Linie auf die »Tentze«, denn mehr als dreistimmige Akkorde kommen außer in Tänzen bei ihm nicht vor.

Gerle:

»Die rechte Hand schlägt mit daumen und zeiger. Bei drey stymen noch mit dem mittelfinger.«

Wir ersehen daraus, daß dem dreistimmigen Satz auch der Gebrauch von drei Fingern der rechten Hand entspricht, deren jeder für sich arbeitet, also auch im stande ist, der kontrapunktlichen Führung Ausdruck zu verleihen. Über den dreistimmigen Satz hinaus muß das Streifen des Daumens (über alle Chöre hinweg) benutzt werden. Weitere Konsequenzen dieses letzteren Umstandes werden wir weiter unten zu verzeichnen haben.

Aber nicht nur die Finger-Technik und die darauf zielenden Anweisungen, sondern auch die Notation selbst und die bezüglichen Andeutungen der Autoren geben uns gewisse Aufschlüsse darüber, wie sie zu lesen, wie sie auszuführen ist. Am eingehendsten läßt sich darüber wiederum Judenkunig aus; es erscheint notwendig, seine Auslassungen wörtlich wiederzugeben:

»Wie du auff der Lautten setzen solst ayn (zwo) drey oder vier stimmen zusammen in ain mensur in die Tabulatur (auß dem gesang zu versteen[1]). .«

Und weiter aus dem Schluß des Buches:

». . . . . so setz dann die zwo stym übereinander, den Baß unden und den Tenor darüber/ und wann die Mensur nit gleich ist/ das die ain lang und die ander khuertz ist/ so schreib allzeit die khuertzen mensur/ und die langen mensur behalt in dem synn/ und schreib fürhin die andern stym alsvil die lang an der mensur gilt/ die du im synn behalten hast/ dann setz die zwo stym übereinander. Und wann in den zwayen stymen/ die mensur gleich ist/ so schreib die ain mensur darüber/ ist aber die mensur mermals nit gleich/ so schreib die khuertzen wie vorgesagt ist/ piss die lang erfüllet wierdt/ es sey in den pawsen/ oder wie es sich begibt/ und understreich ainen jedlichen schlag/ auch merkh wann dier zwo stym auf ain saytten oder khor khumbt/ so nimm etc. . . . . Item wenn du drey stym zusammen setzen wild/ in ain mensur/ auf ain Lautten/ so begibt sich offt/ am anfang/ im mittel oder bey dem Ende/ das die ain stym Pausen hat/ und die ander stym/ noch mehr pausen hat/ und die dritt stym hat khain pauss/ die schreib allein für dich hin/ alslang das die mindere pausen/ in der andern stym bezalt sein/ alsvil sy gelten/ so setz dann die zwo stym übereinander/ und ob die mensur nit gleich ist, so schreib mermals die kurtz fürhin in paiden stymen/ piss die pauss/ in der dritten stym/ auch erfüllt sein worden/ so setz sy dann alle drey übereinander/ und wann die mensur nit gleich ist/ so schreib die khuerzen fürhin/ und behalt die zwo andern mensur im syn/ bis ain jedliche Mensur erfüllt wird. Also muß allezeit die lenger mensur mit der khurtzen eingerait werden/ in den noten/ und in den pausen/ in ain mensur gesetzt werden.«

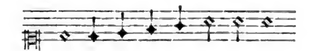
»Item es begibt sich offt/ das in den khurtzen mensur/ die vorhingeschrieben sol werden/ auch ain lange khumbt/ die den andern stymen an der mensur zu lang ist/ an dem eintaillen/ so nym nit mer von der langen/ dann du den zwaien stymen schuldig pist/ dyselb mensur schreib fürhin die khurtz mensur/ piss die lang in der vorgemelten khurtzen mensur auch erfüllt wird. Als sich offt begibt, wann die noten wider den schlag gesatzt sain/ so merkh mit vleis/ das du mit dem eintaillen nit fellest/ in den noten und in den pausen/ das wirst du bald gewar an den falschen Concordantzen oder die griff auff der Lautten/ und wann das stukh ausgesatzt ist/ so überschlag es oder übersiech es und . . . . .«

1) Vorrede zum deutschen Teil.

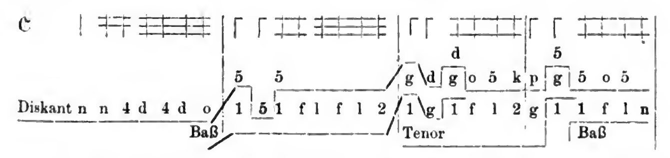
Die hier gegebene Anweisung wird am besten durch ein Beispiel erläutert. In der Lauten-Bearbeitung von »Nerrisch dun ist mein munier« unterscheiden wir drei Zeilen bei der Notation unterhalb der Mensur, die jedoch keineswegs drei Stimmen des vierstimmigen Vokalsatzes derart entsprechen, daß prinzipiell oben der Diskant, die tieferen Stimmen aber entsprechend in den unteren Zeilen stehen. Eine solche Anordnung war wohl zweckmäßig beim Klaviersatz (Orgel-Tabulatur), wo der Spieler die Klaviatur bequem vor sich hatte, und die Übersicht über 3 Reihen Tonzeichen mit entsprechenden 3 Reihen Mensurzeichen nicht durch erhebliche geistige Inanspruchnahme seitens der Finger-Technik erschwert wurde.

Letzteres aber war bei der Lauten-Technik in hohem Grade der Fall. Wir werden nun sehen, wie diese Lauten-Mensurierung, zwecks Erleichterung der Übersicht, geistige Potenzen an die Stelle einer Anzahl das Lesen erschwerender Zeichen setzt: ein Vorgang, wie wir ihn, meines Wissens, kaum in einer Tonschrift wiederfinden[1]). Wir erkennen darin, wie schon im 15. Jahrhundert die beginnende Instrumental-Komposition ganz eigne, von der sich immer mehr verwickelnden Vokal-Komposition verschiedene, vereinfachende Mittel der Darstellung zur Anwendung bringt und, da sich die Lauten-Tonschrift bis in's 18. Jahrhundert lebendig erhielt, auch in dieser Hinsicht, wie überhaupt die Lautenmusik in so vielen anderen, auf die Entwicklung der Instrumentalmusik und ihre Schrift-Technik von unzweifelhaftem Einfluß gewesen ist.

Wie aber sind nun die Stimmen auf die drei Zeilen der Judenkunigschen Notation verteilt? Im Vokal-Original beginnt der Diskant:



Im Lautensatz steht dies auf der untersten Zeile:

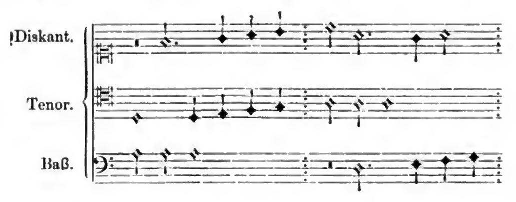


Der Satz ist zum Teil »koloriert«. Verfolgen wir nun den durch Unterstreichung gekennzeichneten Gang der Stimmen, so bemerken wir den Diskant im 2. Takt in die mittlere Zeile steigend, da der Baß in der
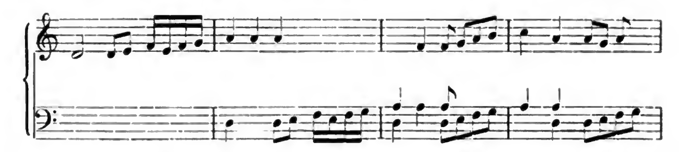
1) Der moderne Klaviersatz zeigt eine entfernte Ähnlichkeit, indem größere Zeitwerte vielfach nicht voll mensuriert werden, sondern unter kleineren erscheinen (Einfluß des Pedals).

ihm eigentlich zukommenden unteren Zeile einsetzt, um das Motiv kanonisch zu wiederholen. Die zweite Minima des Diskants fällt aber sofort in die unterste Zeile zurück, da die kürzere Mensur in die längere (des Basses) eingereiht werden soll. Die dritte Minima steigt wieder empor, dem Baß von neuem Platz machend. Im dritten Takt kommt der Tenor mit demselben Motiv hinzu (der Alt ist weggelassen und wird nur aushilfsweise benutzt).

Im Original lauten der 3. und 4. Takt:
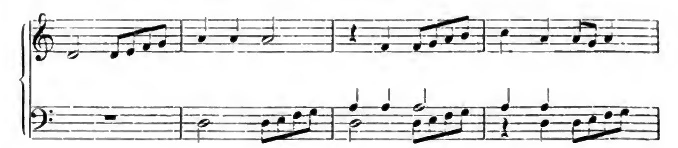


Die Tenorstimme erhält nunmehr im 3. Takt der Tabulatur die unterste Zeile, um ihren Gang recht herauszuheben; der Baß verhält sich so wie vorher der Diskant. Letzterer pausiert regelrecht die erste Minima, setzt mit der zweiten in die Lücke der Mittelzeile ein, wiederholt diesen Ton (da Judenkunig das »punctum additionis« nicht gebraucht), aber jetzt in der Oberzeile, da der Platz vergeben ist, vollendet jedoch seinen Fusen-Gang in der Mittelzeile, weil dort der Wert einer Semibrevis des Tenors (drittes g) auszufüllen ist. Entsprechend der vierte Takt. Diese vier Takte würden buchstäblich wiedergegeben wie folgt lauten:



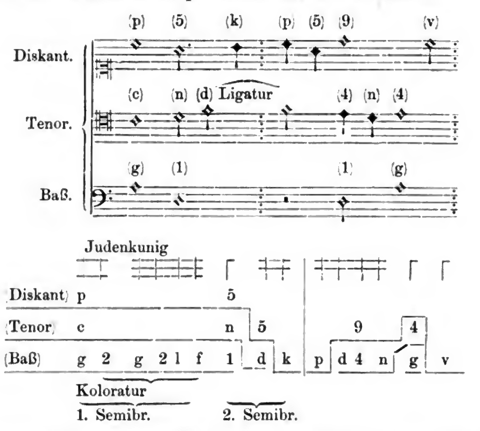
Und damit hätten wir einen krausen, leeren und hölzernen Lautensatz, wie er sicherlich nicht beabsichtigt war.

Derselbe dürfte vielmehr so auszusetzen sein:
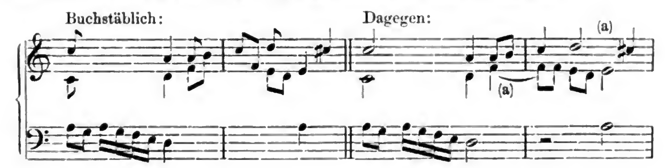


Man darf nicht übersehen, daß alle Ziffern leere Saiten bedeuten, und daß wir ihnen deshalb — auch ohne Rücksicht auf den Fingersatz — eine längere Dauer, entsprechend ihrem Werte, in der stimmlichen Führung zuzusprechen berechtigt sind.

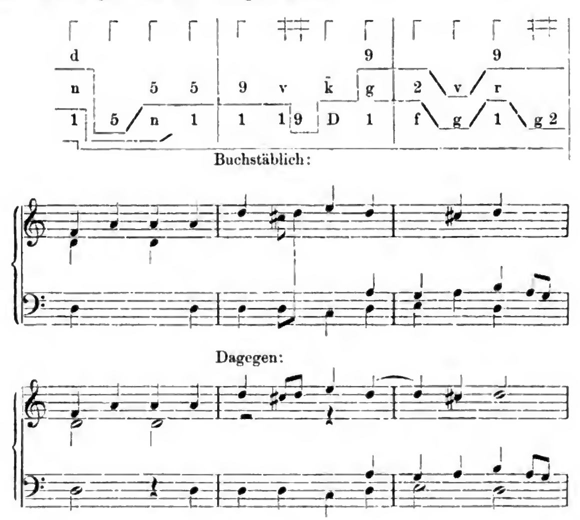
Untersuchen wir weiter die Takte 8 und 9. Die beigeschriebenen Buchstaben und Ziffern korrespondieren mit der Tabulatur:



Die erste Semibrevis von Takt 8 ist regelrecht mensuriert, aber im Baß durch Koloratur »diminuiert«. Die zweite Semibrevis des Basses steht scheinbar nur als halber Schlag verzeichnet. Dies kommt daher — nach der Anweisung des Autors —, daß die obere Stimme in die tiefere, längere eingereiht wird. Hier also tritt das Verhältnis ein, welches Judenkunig meint, wenn er sagt: »item es begibt sich offt. . . . .« Der Tenor ist hier nämlich gegen den Schlag gesetzt. Daher wird das (d) mit der Hälfte des Wertes in die unterste Zeile eingereiht; ihre zweite Hälfte erscheint im neunten Takte so . Im Takt neun ist der Diskant gegen das Original etwas bequemer behandelt.



Bei den mit (a) bezeichneten Stellen stehen zwar in der Tabulatur keine Kreuze, wohl aber an denselben Stellen bei Neusiedler. Man sieht daraus, wie wenig die Kreuze bedeuten. Für die Übertragung in moderne Notenschrift muß in jedem einzelnen Falle außer dem musikalischen Urteil die allerdings nicht immer ganz leichte Erwägung eintreten, wie weit eine vollkommene Meisterschaft auf der Laute die Schwierigkeiten der Mehrstimmigkeit zu überwinden vermag. Übrigens ist kein Zweifel, daß die bewegten Stellen wie angegeben ohne Schwierigkeiten ausführbar waren. Überhaupt scheint mir die Applikation Judenkunig's verhältnismäßig leicht. Ich füge noch ein Beispiel hinzu:

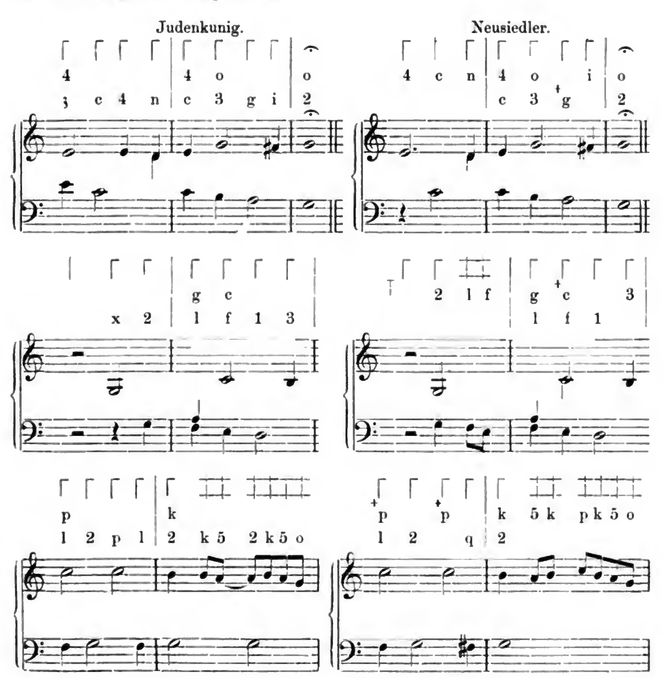


Bei Judenkunig sinken die kürzeren Tonwerte immer in die tieferen Zeilen (wenn sie frei sind). Dies entspricht etwa der Vorstellung, daß kürzer mensurierte höhere, hellere Töne in länger mensurierte tiefere, dunklere einschneiden, was, prinzipiell durchgeführt, sicher das Lesen erleichtert. Im Gegensatz dazu steht mehr die in den Tabulaturen Neusiedler's und Gerle's geübte Praxis, in welcher kürzer mensurierte Töne als gewissermaßen leichtere Auftrieb nach oben haben und deshalb nach der Oberzeile streben.
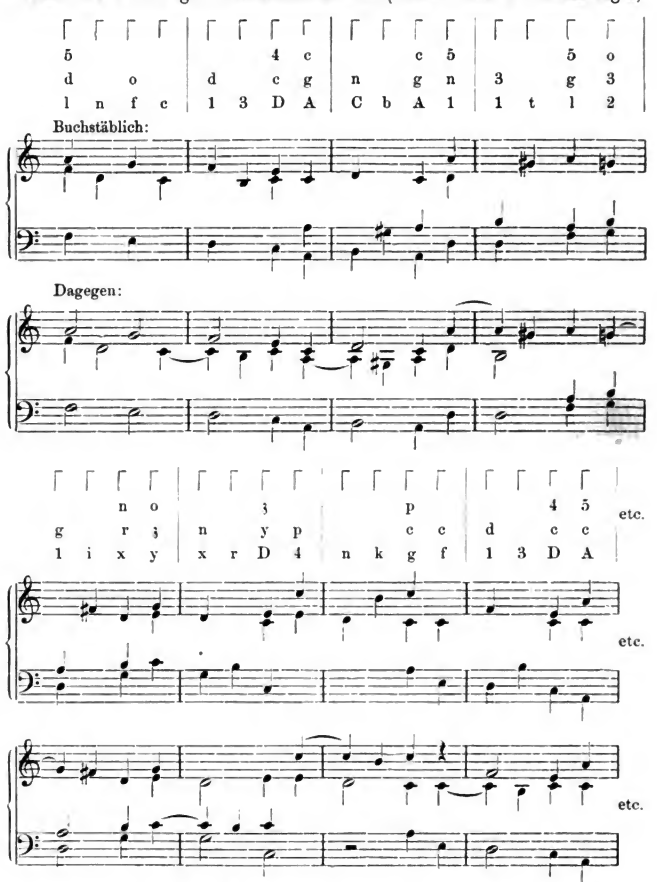
Judenkunig vernachlässigte die etagenweise geordnete Stimmführung zu Gunsten einer anderweitigen Gruppierung der Tonwerte, welche ihre

jedesmaligen Beziehungen zu der Mensur über ihnen klar erkennen läßt. Wenn nämlich unmittelbar neben einem tieferen Ton nicht ein benachbarter oder naheliegender oder sonst in melodischer Beziehung stehender Ton erscheint, so ist für den Musiker des 16. Jahrhunderts kein Zweifel, daß er diese beiden Töne weder melodisch verbinden noch rhythmisch gleichwertig behandeln darf. Er weiß vielmehr sofort, daß sie, weil neben einander stehend, gegen einander zu halten und zu behandeln sind. Das Erkennen der einzelnen Stimmen ist nicht so schwer, als es den Anschein hat. Nach einiger Übung liest sich eine solche Tabulatur leicht vom Blatt. Manchmal wird man freilich heutzutage das Beabsichtigte nicht mehr absolut richtig treffen. Aber das ist unwesentlich. Wichtig ist vor allem das Prinzip der Notation zu erkennen und danach zu übertragen.

Zum Vergleich Judenkunig'scher Notation mit der Neusiedler's füge ich noch folgende Beispiele an:
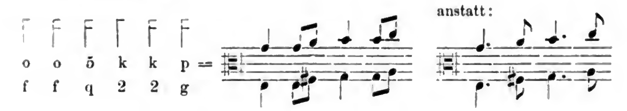


Bisher wählte ich, um der Kontrolle willen, Beispiele arrangierter Vokalmusik. Nun folgt ein Instrumental-Satz (erstes Priamell Judenkunig's).



Ein Beweis für das Zutreffende letzterer Übertragung dürfte sich erübrigen. Die Ausführung eines solchen Satzes war technisch nicht übermäßig schwer (bequeme Lage und leere Saiten). Man beachte auch,

wie in der ersteren Fassung Tritonus und andere Sprünge sich den Rang streitig machen, die doch in jener Zeit sehr ungewöhnlich waren, und vergleiche damit die zweite Fassung.

Wie wir bereits oben sahen, wendet Judenkunig das »punctum additionis« nicht an. Dafür nimmt er — wie auch andere Lutinisten — die Ton-Wiederholung.
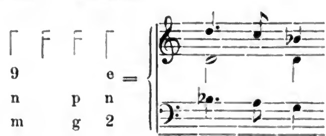


Oder aber, er setzt nur das Mensurzeichen ohne Tonzeichen darunter, wozu er, im lateinischen Teil, folgende Anweisung giebt:
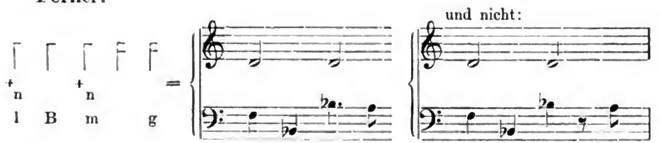
»Postremo quoties una notarum se sola utpote cui nulla litera nec character nullus descriptus, reperta fuerit in cantilena, pausam tactus equivalentem notae designat, atque antecedentis notae mensura idcirco paulum longior sequentis vacuae numeros complebit.«

Unter »nota« versteht Judenkunig offenbar den Notenwert, den Ton an sich in Bezug auf seine Dauer. Unter den notae stehen die Tonzeichen, welche die relative Höhe des Tones angeben. Stehen keine Tonzeichen darunter, so ist die nota gleich pausa; geschieht dies aber im Zusammenhang mit vorhergehenden und nachfolgenden Tönen, so wird die nota nicht pausa, sondern vertritt nunmehr das punctum additionis, welches die vorhergehende Note »paulum longiorem« macht und so die scheinbare Lücke, die nachfolgt, ausfüllt.
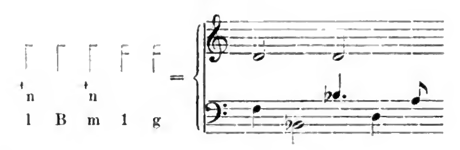
Beispiel aus dem 1. Priamell:



Ferner:



Nun spricht Judenkunig nur von solchen Stellen, wo gar kein Tonzeichen unter dem Mensurzeichen steht. Aber die Analogie für Stellen wie diese:



wo also eine dritte Stimme eingeschoben wird, scheint wohl gerechtfertigt. Für die liegen bleibenden Stimmen sind eben alle minderen Mensurzeichen solche notae, d. h. entsprechende Verlängerungen des Zeitwertes auf das ihnen zukommende Maß, wie ich oben ausführlich dargelegt habe. Umgekehrt — zöge man diese Analogie nicht, so würden die notae unwillkürlich allerorten zu pausae, woraus dann ein solcher zerrissener Satz entstehen würde, wie er sich bei buchstäblicher Übertragung ergiebt. Übrigens entspricht die angezogene Stelle einer ähnlichen im Fundamentbuch von Hans von Constanz,[1]) welche lautet:

»Suspiria abusive sumpta vocantur puncta inter duas notas unius vel duorum tactuum interposita etc.«

Thatsächlich ist die Mensurierung der Lauten-Tabulatur gar nicht zu verstehen ohne diese doppelte Bedeutung des »suspirium«.

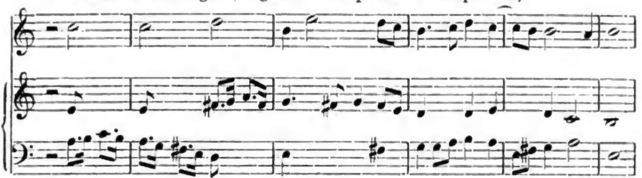
Die Notationsweise Schlick's[2]) ist die Judenkunig's, nur daß er den 6. Chor anders bezeichnet. Seine Lautenstücke sind zum größten Teil Arrangements für eine Singstimme mit Begleitung der Laute; Tenor und Baß werden gezwickt, der Discant gesungen. Gerade deshalb sind sie wesentlich für unsere Untersuchungen; denn das Gegenübersetzen zweier Instrumentalstimmen gegen die akustisch überlegene Menschenstimme forderte, daß die ersteren so sorgfältig wie möglich geführt und notiert wurden, namentlich in Hinsicht auf Mensur. Einzelne Proben sollen dies erläutern:

(»Nun hab ich« etc.)

1) Carl Paesler, Fundamentbuch von H. von Constanz etc. Vierteljahrschr. f. Musikw. Bd. 5, S. 30. Paesler's Anmerkung, daß dieser Gebrauch des Wortes suspirium für punctum sonst nirgends überliefert ist, berichtigt sich vielleicht hierdurch.
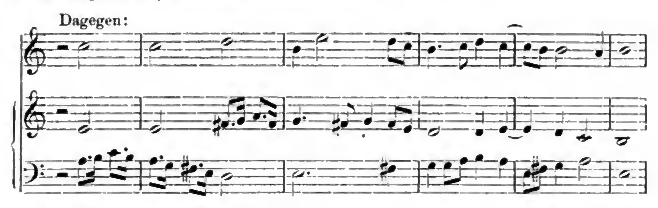
2) Tabulaturen Etlicher lobgesang etc. 1512.

Buchstäblich übertragen (Singstimme entsprechend transponiert.)

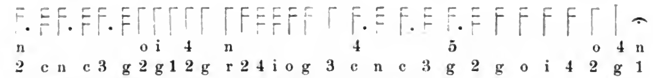


Daß diese tropfenweise, abgerissene Begleitung neben der Singstimme bedeutungslos ist, erscheint einleuchtend.

Dagegen:
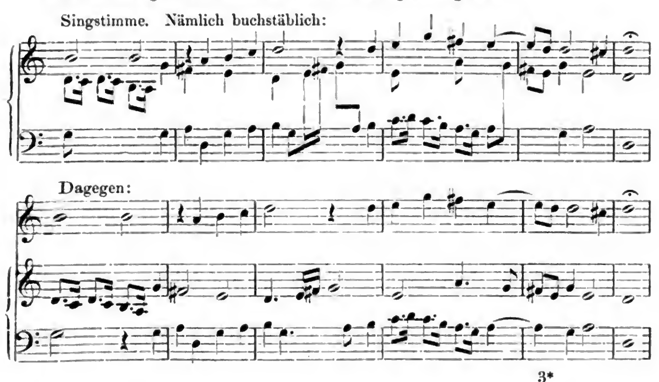


Auch folgendes Beispiel ist lehrreich, von dem ich, des Raumes wegen, nur die Tabulatur, nicht aber die Singstimme im Original gebe. (Aus »Philipp Zwölfpot auss not hilff mir«.)
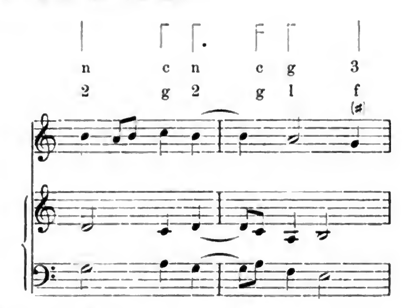


Wie armselig sieht diese Instrumentalbegleitung aus:
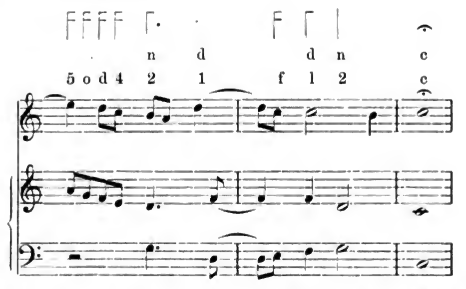
Singstimme. Nämlich buchstäblich:



Ferner aus: »Mein M. ich hab«:



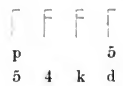
oder aus: »Viel hinderlist«.
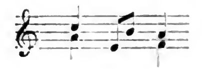


Wir sahen oben, daß das punctum additionis nur da Anwendung findet und finden kann (gemäß der Eigentümlichkeit der Mensur-Notation), wo keine andere Note dazwischen tritt, etwa so wie das eingestrichene e im folgenden Beispiel:



Hier also konnte in der Tabulatur das punctum nicht angewendet werden. Folglich mußte sie einen anderen Ausdruck dafür finden, und deshalb schrieb sie:



Wir sehen daraus, daß es falsch wäre, dies so zu übertragen:



Als Beispiel diene noch folgende Stelle unter vielen anderen: »Nun hab ich all mein tag gehört«:

4 n 4

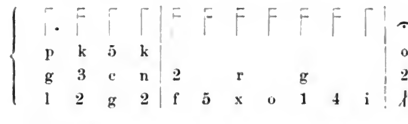
f q 2 q 2 g r 2 r g i 2 q f i 4 2 q s 4 s 4 s f
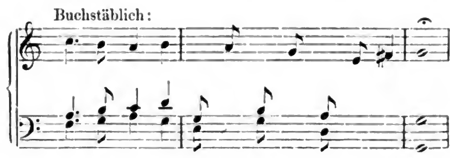
Buchstäblich:
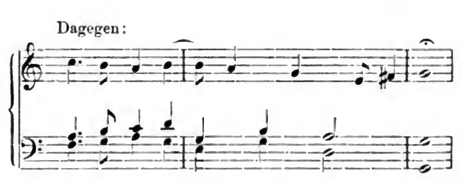
Dagegen:

Im ersten Takte konnte das punctum angewendet werden, da keine andere Stimme dagegen kontrapunktiert. Im zweiten aber muß es ersetzt werden durch die besondere Anordnung der Notation, welche die kleineren Werte in die größeren einreiht. Bezeichnend ist im zweiten Takte die Wahl des Zeichens r (= h) anstatt des Zeichens 3 (auch = h). Wäre letzteres genommen, so konnte der Bund n, welcher auf demselben Chore liegt, nicht gegriffen, d. h. das eingestrichene d nicht ausgehalten werden. Auch hier mache ich auf die damals ungewöhnlichen Intervalle aufmerksam, welche bei dem buchstäblichen Aussatz sich ergeben. Kein Musiker jener Zeit konnte sich über den Sinn der Notation im Unklaren sein, ebensowenig wie bei folgendem Beispiel aus Schlick's Tabulatur »Zwicken mit dreien« (ohne Singstimme):

Hier steht die Laute im Abzug, d. h. der tiefste Chor ist um einen Ganzton tiefer gezogen.



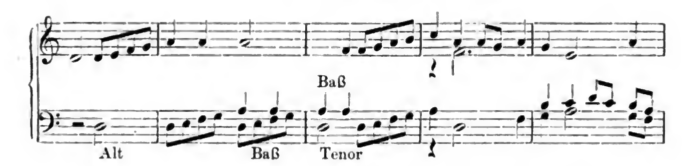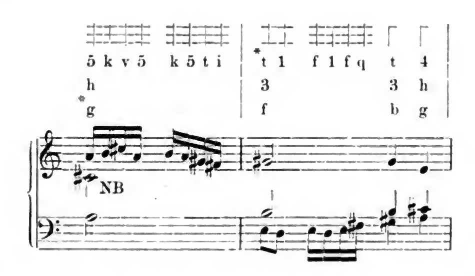




»Kreuzlein« kennt Schlick nicht; er gab aber auch kein Schulbuch heraus. Während die Tabulatur Schlick's das Prinzip Judenkunig's zeigt (oder vielmehr umgekehrt, da Schlick 11 Jahre früher schrieb), ordnen Gerle und Neusiedler, zu denen wir uns nunmehr wenden, die Notation nach anderen Gesichtspunkten.

Diejenige Neusiedler's kann man allerdings insofern musikalischer nennen, als sie durchschnittlich — nicht immer — ein Bild der stimmlichen Führung giebt. Wenigstens ist das Bestreben erkennbar, den Stimmen bestimmte Zeilen zuzuweisen, und zwar den höheren höhere, den tieferen tiefere. Dadurch wird die Notation in gewissem Sinne leserlicher. Bezüglich der Mensurierung der tieferen Stimmen ist man jedoch vielfach mehr auf das musikalische Gefühl angewiesen. Es kommt übrigens auch vor, daß tiefere Stimmen, im Gegensatz zu Judenkunig, in höhere Zeilen hinaufsteigen. Als Beispiel diene ebenfalls »Nur närrisch sein« etc.

Disc. n	n 4 d o	5 5 5	g d d o 5 k	p 5 5 o 5	o 4 5
Alt 1		1 f 1 2 g g	1 g 1 f 1 2	g +d (Alt) 1	Tenor 3 c n c 3 g
		Baß 1 f 1 2	Tenor	1 Baß	2 +g 2 1



Gerle unterscheidet sich von Judenkunig besonders dadurch, daß seine Stimmen prinzipiell nach oben steigen, wodurch die kleineren Notenwerte räumlich näher an die Mensur gebracht werden (also besser für das Auge).



NB. Das cis kann als halbe Note ausgesetzt werden, obwohl kein Sternlein dies vorschreibt. Bei dem Überlegen des Zeigefingers wird cis mitgegriffen, das auf einem Bunde mit g und i (als Tabulaturzeichen) liegt; nämlich so:

= i h g der Tabulatur.

Auch Agricola[1]) wendet sich gegen die unverständigen »Lautenschlaher«, die alles so spielen, wie es scheinbar dasteht, anstatt zu beachten, daß die Mensur auch für die tieferen Stimmen gilt. Die »Melodey« (= Harmonie) des Griffs soll möglichst lange »gespürt« werden. Das ist gleichbedeutend mit gebundenem Spiel (vgl. auch Waisselius). Interessant ist auch, daß er immer nur von 3stimmigem Spiel, nicht von 4 oder mehr Stimmen spricht. Wir werden Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen. Das Kreuz erwähnt Agricola nicht.

1) Musica Instrumentalis (1528); s. Abdr. von Eitner, S. 70.

Endlich möge zu der Mensurfrage noch Mersenne[1]) zu Worte kommen:

Les tenues, dont j'ay parlé . . . ., sont si necessaires que sans elles l'harmonie est du tout imparfaite: outre que l'on a mauvaise grace de lever si souvent les doigts quand il n'en est point de besoin: ce les faut donc remarquer et pratiquer exactement et quand mesmes il n'y en auroit point de marquées, il ne faut pas laisser de tenir les doigts sur les chordes le plus long temps que l'on pourra. Plusieurs les marquent seulement aux Basses, mais il est aussi necessaire d'en user aux autres parties et specialement où l'on desirera qu'elles sont observées. . . . .

Die obigen Untersuchungen lassen folgende Gesetze für die Übertragungen der deutschen Lautensätze erkennen:

1) Lauten-Tonzeichen können mindestens den Wert eines Schlages, unter Umständen auch bis zu einem ganzen Takt beanspruchen, wenn es der musikalische Sinn erfordert.

2) Tonzeichen für leere Saiten (Chöre) haben niemals Kreuze bei sich.

3) Kreuze oder Sterne sind nichts weiter als Hinweise (für Anfänger) auf die Stellen, wo durch gebundenes Spiel Schwierigkeiten des Fingersatzes entstehen. Ihr Nichtvorhandensein darf nicht zu falschen Schlüssen verleiten.

4) Die Beziehungen der verschiedenen Stimmen (oder Notations-Zeilen) auf die darüber geschriebene Mensur ergeben sich, außer aus akustischen Rücksichten,

a) aus den Bedingungen des Fingersatzes,

b) aus dem Zusammenhang des kontrapunktlichen Gewebes.[2])

Wir gelangen also rein aus dem Studium der Notation zu dem nicht überraschenden Schluß, daß die Lutinisten ihren Weltruf nicht nur der Lieblichkeit des Lautenklanges an sich, sondern auch der Fähigkeit im Legatospiel verdankten (»taner con limpieza« nannten es die Spanier). Wenigstens in den Zeiten, in welchen sich, wie wir später sehen werden, das Lautenspiel auf die Wiedergabe von nur 3stimmigen Sätzen beschränkte, war das Verbinden der Töne zu den beabsichtigten Melodiefolgen und das Trennen einer Melodie von der anderen durch die Mittel der Rhythmik zweifellos die Absicht des Künstler-Lutinisten. Freilich, sobald der Lutinist, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, anfing, der Koloratur ein größeres Feld einzuräumen, verschwanden unter ihr die kontrapunktlichen Melodien mehr oder weniger, indem die Finger

1) Harmonie universelle (Livre II des Instruments), p. 82.

2) Die Bemerkung M. Brenet's (Riv. mus. 98, No. 4) »Les luthistes de toutes les écoles empruntaient à la notation musicale ordinaire les signes indicatifs de la valeur des sons, sans chercher le moyen de distinguer le mouvement ou le rhythme individuel des parties contrepointiques«, vermag ich nicht zu unterschreiben, wenigstens nicht für die in Rede stehende Zeit.

außer stande waren, ihrer Führung gerecht zu werden. Wir werden weiter unten darauf zurückkommen.

Wir wenden uns nunmehr zu der romanischen Tabulatur. Denkmäler der romanischen Tabulatur lagen mir bisher nur in den Drucken Petrucci's und Attaingnant's vor, sowie in einer mir von Herrn Dr. Johannes Wolf in Berlin gütigst zur Verfügung gestellten Abschrift eines Lautendruckes aus der Bibliothek des R. Istituto musicale zu Florenz.[1]

Zum besseren Verständnis des Folgenden muß ich auf die romanische Notation etwas näher eingehen. Italiener, Spanier notierten auf 6 Linien, Franzosen aber damals noch auf nur 5. Bei ersteren beiden Nationen lag, im Gegensatz zu der letzteren, der tiefste Chor oben. Jene notierten mit Zahlen, die sie auf die Linien schrieben; diese mit Buchstaben. Die Zahlen (Buchstaben) entsprachen den Bünden. Bei den Italienern und Spaniern bedeutete o (zero) die leere Saite, die Zahlen von 1 an die folgenden Halbtöne.
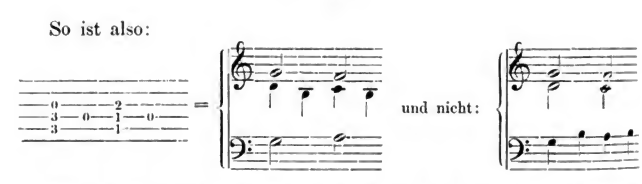
Die Logik dieser einfachen Notation ist einleuchtend — namentlich, wenn man sie der deutschen gegenüberstellt. Die Zahlen 1—4 entsprechen den 4 verfügbaren Fingern in der ersten Lage, die viel gebraucht wird. Die Zahlen 0—4 spielen in den Tabulaturen eine große Rolle; demnächst 5 als Unison der nächst höheren leeren Saite. Ferner steht auch in der Zahlen-Notation jeder Bund (Ton, Intervall) zur leeren Saite in einem auf jedem Chor gleich bleibenden Verhältnis, und ebenso die Bünde unter sich: so zwar, daß der erste Halbton jedes Chors immer 1 heißt, die große Terz immer 4, die Quart immer 5 u. s. w.; und die Unisone liegen 5 Zahlen aus einander, nur zwischen Mezzana und Sottana 4. Auch prägt es sich scharf der Anschauung ein, daß die Ganztöne auf die leere Saite bezogen in geraden Zahlen, auf den ersten Bund bezogen in ungeraden Zahlen ausgedrückt sind.

Macht man sich völlig von der modernen Notations-Anschauung frei und stellt sich auf den Standpunkt der romanischen Lautenspieler, so fällt es nicht schwer, diese ihre Notationsweise als durchaus rationell und praktisch zu bezeichnen. Dieselbe war jedoch, und das ist hier besonders wesentlich, nur eine nach Chören, nicht nach Stimmen geordnete. Diese 6 Linien sind eben nur Bilder der 6 Chöre, und die Melodie einer Stimme bewegt sich von einer Linie auf die andere, gleichwie von einem Chor auf den anderen. So können wir zwar unter einander stehende Zahlen als akkordische Verbindungen erkennen, aber die melodische Führung ergiebt sich aus der Notation selbst eigentlich nur negativ dadurch, daß zwei auf einer Linie neben einander stehende Tonzeichen niemals einen Zusammenklang bedeuten können, da sie einander direkt aufheben.
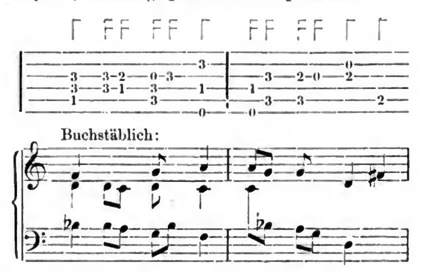
---

1) Zeitschrift der IMG., Jahrgang I, Heft 1.

So ist also:
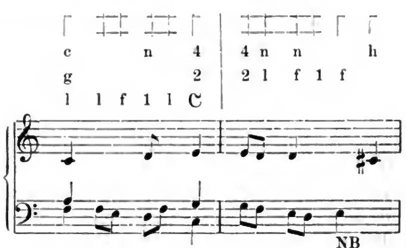


Sieht man jedoch genauer zu, so helfen die einfachen Verhältnisse der Melodik und der vorherrschenden Diatonik dazu, die einzeln umherspringenden Tonzeichen in ihr richtiges Verhältnis zu den oben überstehenden Mensurzeichen zu bringen, allerdings, wie mir scheint, mit mehr Mühe, als bei der deutschen Tabulatur, welche in dieser Hinsicht musikalischer genannt werden könnte.

Wählen wir zum Vergleich ein Beispiel aus Petrucci libro I[1]: »Vostre a Jamays« (Ghiselin), gesetzt von Spinacino.
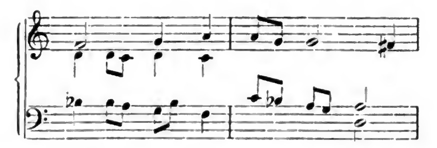


Neusiedler setzt diese Stelle wie folgt:
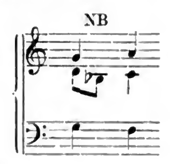


NB. Neusiedler läßt hier das große a aus, wahrscheinlich aus Versehen, da es als leere Saite leicht zu spielen ist.

1) Intabulatura de Lauto, Petrucci 1507.

Setzt man beide Vergleichsstellen richtig aus, so ergeben sie ein und dasselbe:



Bemerken möchte ich dabei, daß man Spinacino's Tabulatur im 1. Takt nicht etwa so aussetzen dürfte:



denn o und 3, auf demselben Chor gegriffen, schließen sich gegenseitig aus, können also nur nacheinander klingen. Technisch ist das Beispiel, so wie ausgesetzt, ohne weiteres ausführbar. Das Greifen von drei benachbarten Zeichen auf einem Bund (wie bei NB.) ist nichts Ungewöhnliches. Es entspricht dem Überlegen.

Ich ziehe das Endergebnis dieses Abschnitts in folgenden Sätzen:

1) Die Lauten-Tabulatur jener Periode giebt uns ein annähernd genaues Bild der Stimmbewegung (rhythmischen Bewertung der einzelnen Stimmen).

2) Eine buchstäbliche Übertragung in moderne Noten hat für unser Verständnis den Vorzug, daß sie Griffzeichen durch Tonzeichen ersetzt. Die Mensurzeichen werden jedoch nur formal genau wiedergegeben.

3) Erst wenn man der erweiterten Bedeutung der Mensurzeichen für die Führung verschiedener Stimmen Rechnung trägt, gelangt man von der philologischen Wiedergabe zur musikalischen; man erhält dann das Bild des musikalischen Inhalts, auf den es in erster Linie ankommt.

4) Freilich verliert dann die Übertragung an formaler Genauigkeit. Letztere ist in vollem Umfange nur durch eine Facsimilierung zu erreichen.

5) An vielen Stellen bleibt es zweifelhaft, wie die rhythmische Bewertung aufzufassen sei. Der eine wird ein Viertel setzen, wo der andere ein Achtel oder eine halbe Note für geboten erachtet. Im Grunde ist dies nebensächlich und ein Streit hierüber kaum zu schlichten,

namentlich auch deshalb, weil die Autoren jener Zeit noch keine Zeichen für »Dämpfen« anwenden,[1] während das Abdämpfen von Tönen damals doch ebenso notwendig war wie heute. Immer aber wird man im Auge behalten müssen, daß das innere Hören eine wichtige Ergänzung bietet zu der rein physiologischen Perzeption des relativ schnell abklingenden Tones; und ferner, daß schon damals in der Lauten-Praxis der Künstler die rhythmischen Werte ganz anders behandelt haben wird, als der weniger geübte Spieler. Ebenso wie heute unterschied sich damals jener von diesem durch die größere Fähigkeit, die Töne verschiedener Stimmen zu Tonfolgen zu verbinden durch das, was man Legato-Spiel nennt. Freilich bleibt es für den der Lauten-Technik nicht Mächtigen in vielen Fällen schwer zu beurteilen, wieviel ein vollendeter Künstler darin leisten konnte, und es erübrigt daher nur, bei sorgfältiger Prüfung des einzelnen Falles den höchsten Maßstab anzulegen.

6) Die vorgeschlagene Methode der Übertragung wird für die Beurteilung des musikalischen Inhalts, namentlich polyrhythmischer Gebilde, eine relativ sichere Grundlage bieten.

7) Wer Lauten-Musik auf der Laute spielen will, muß die Original-Tabulatur benutzen. Den vollen Eindruck der beabsichtigten Klangwirkung wird er nur dann erreichen, wenn er seine Laute entsprechend mit verdoppelten Chören versieht.

Bünde, Chöre, Stimmung[2]).

Diese drei Dinge sind, als von einander abhängig, gemeinsam zu betrachten. Im 16. Jahrhundert betrug die Anzahl der Bünde meist nicht mehr als 7—8. Virdung sagt: »gemainlich siben«; Gerle: 7 Bünde, »etliche acht«; Neusiedler, Ochsenkhun, Judenkunig haben 8 auf dem Kragen verzeichnet. Agricola verzeichnet 7 Bünde, berechnet jedoch in seiner Intervall-Abmessung 8. Die Lauten-Komponisten der Petrucci-Tabulaturen sprechen sich, soweit mir bekannt, nicht darüber aus. In der »Tres breve et familiere introduction« der Sammlung von Attaingnant[3]) sind bestimmt 8 Bünde aufgeführt; jedoch ist noch Folgendes hinzugefügt: »Et aulcune foys on faict la .ix. (also den 9. Bund) sur le commencement de la table du lutz«. Diese letztere Bemerkung ist durchaus wesentlich, wie wir sehen werden.

---

1) Vgl. O. Fleischer, Denis Gaultier, a. a. O.

2) Unter »Stimmung« ist einmal zu verstehen die relative Stimmung der Chöre unter sich (Quarten- oder Terz-Stimmung); dann die Stimmung in A oder G (absolute Stimmung).

3) Vgl. S. 8, Anm. 4.

4) Über die absolute Höhe dieser Töne nach unserem Kammerton weiter unten.

Man darf aus dem Gebrauch höherer Griffe über den achten Bund hinaus, wie ihn alle Tabulaturen zeigen (Judenkunig bis f², Ochsenkhun bis g², die Autoren des Petrucci: Spinacino, Joanambrosio sogar bis as²), nicht ohne weiteres folgern, daß thatsächlich auch 10, 11, 12 Bünde auf der Laute waren. Die Lauten-Abbildungen aus jener Zeit zeigen wohl selten mehr als 7—8 Bünde. Ja selbst die Bilder des Hamilton-Codex [1]) haben auf den Lauten kaum über 8 Bünde verzeichnet (also 17. Jahrhundert). Der 8. Bund aber liegt dicht am Corpus. Mehr als 8 Bünde anzubringen, war auch garnicht so sehr nötig, da die höheren Töne meist nur auf der Chanterelle (Canto, Quintsaite) und auch da vorzugsweise in vorübergehender Koloratur (Joanambrosio) gebraucht wurden. Es lag also damals kein rechtes Bedürfnis nach einer größeren Anzahl von Bünden vor. Virdung spricht dies auch ganz klar aus:

Du magst auch außerhalb der bünd noch vil hoher gan, aber do ist kein gewisse regel meer, und sonderlich die quintsayten etc. . . .

Ein fernerer Beweis für die allgemein übliche Beschränkung auf etwa 8 Bünde wird darin zu erblicken sein, daß die Bünde seit dem frühen Mittelalter (arabisch-persische Laute) ziemlich ausnahmslos aus Darmsaiten verfertigt waren, die man um den Hals herumlegte. Dies würde bei 12 Bünden das Verhältnis der Halslänge zur Länge der Saite von 1 : 2 (mindestens) voraussetzen. Dieses Verhältnis ist aber in keiner der Abbildungen des 16. Jahrhunderts, die mir zu Gesicht gekommen, erreicht. Mit einziger Ausnahme des Attaingnant'schen Lautenbuches habe ich feste Bünde auf der Decke nicht gefunden; und in jenem ist nur ein solcher als ausnahmsweise gebräuchlich bezeichnet. Auch war die Anbringung von mehr als 9 Bünden aus technischen Gründen — bei den damaligen Dimensionen der Laute — nicht zweckmäßig. So sagt der Autor des Attaingnant'schen Lautenbuches:

Frustra tamen diuideretur potissimum in hemispherio in quo transcenditur ultra tactum J (d. h. über den achten Bund hinaus).

An sich erscheint die Frage der Bundzahl ziemlich bedeutungslos. Indeß muß ich doch näher auf sie eingehen, weil sie in bedeutsamen Beziehungen zu den Dimensionen der Laute steht, eine Sache, die die Instrumentenkunde angeht. Zu diesem Zweck erscheint es nötig, die geschichtliche Entwickelung des Instruments in kurzen Zügen zu streifen.

Es ist eine bekannte Annahme, daß *die Aloud* oder *L'E'oud* der Araber (Perser) die Stammmutter der abendländischen Laute gewesen ist, die ihrerseits vermutlich wieder aus Indien kam. Man darf im

---

1) O. Fleischer, Denis Gaultier, a. a. O.

übrigen die Laute mit keinem anderen ähnlichen Instrument verwechseln, wie z. B. mit der Bandura (Colascione), deren Hals das Corpus an Länge um mehr als das dreifache übertrifft. Ebensowenig ist eine moderne Mandoline der Laute irgendwie gleich zu setzen. Letztere hat ihre charakteristischen Merkmale volle eintausend Jahre hindurch beibehalten. Dazu gehören: das stark gewölbte apfelförmige Corpus, ein nicht übermäßig langer Hals, dessen Länge allerdings, namentlich seit dem 17. Jahrhundert, allmählich zugenommen hat, und Bünde aus Schaf-Därmen.

Über das Verhältnis der Halslänge zur Saitenlänge, gemessen vom Sattel bis zum Steg, ist Folgendes zu sagen: In den *Recherches sur la Gamme arabe* von J. P. Land[1]) befindet sich eine Abbildung der arabisch-persischen Laute, gezogen aus einem Manuskript von 1580, in welcher der Lautenhals etwa $^1/_4$ der Saitenlänge beträgt. Dieses Verhältnis ist aus der Natur der Quartenlaute entstanden, welche der Griffe nur bis zur Höhe der Quarte bedurfte. Ein gleiches Verhältnis zeigte die mittelalterliche Laute der Araber-Perser, soweit wir sie zurück verfolgen können; das ist bis ins 10. Jahrhundert.

Aus den Abhandlungen der *Ichwan es Safâ* (Orden der Lautern Brüder)[2]) kennen wir die Größenverhältnisse des Lauten-Corpus wie folgt:

Länge zur Breite 1 : $^1/_2$
Breite zur Tiefe 1 : $^1/_2$
Länge zur Tiefe 1 : $^1/_4$.

In diese Verhältnisse ist aber die Länge des Halses, über die wir leider dort nichts erfahren, nicht eingerechnet. Doch läßt sie sich konstruieren, wenn wir einen anderen Autor derselben Zeit, Al-Farabi[3]), zu Rate ziehen. Er sagt (nach der Übersetzung Land's[4]):

Sur la partie la plus grêle (le col) de l'instrument, et en dessous des cordes, on applique des ligatures, en même nombre que les sections qui déterminent les sons, pour servir d'appui aux cordes. Les ligatures se placent sur la partie de l'instrument opposée à la base ou au mocht (tire-corde) . . . Les ligatures les plus usitées sont au nombre de quatre appliquées aux endroits que les doigts touchent le plus facilement, vers le milieu du col de l'instrument.

Al-Farabi zeigt nun, daß diese Ligaturen (Bünde) den Fingern: Zeigefinger (*sabbâba*), Mittelfinger (*wostâ*), Ringfinger (*bincir*), kleinem Finger

1) Leiden 1884.

2) Die Propädeutik der Araber im 10. Jahrhundert, übersetzt von Friedrich Dieterici, Berlin 1865, S. 117.

3) † 950. 4) La gamme arabe.

(*khincir*) entsprechen, und mit Ausnahme der *wostā* in Abständen der diatonisch-ditonischen Skala befestigt sind. War also die leere Saite (*motlaq*) A, so griff der Zeigefinger H, der Ringfinger cis, der kleine d. Die Ligatur der *wostā* wurde je nach der Anschauung der Künstler an verschiedenen Stellen angebracht. Wir übergehen sie zunächst, weil es hier nur darauf ankommt, festzustellen, daß der kleine Finger die Quarte und damit den Einklang mit der nächstfolgenden leeren Saite griff (durchgehende Quarten-Stimmung mit vereinzelten Ausnahmen)[1].

Diese Bünde nun waren aus Darmsaiten hergestellt, welche um den Hals befestigt wurden[2]. Zwar mögen später — im 14. Jahrhundert z. B. — ausnahmsweise auch feste Bünde vorgekommen sein, wie wenigstens Kiesewetter[3]) behauptet. Aber als der Laute ganz eigentümlich müssen doch Bünde aus Darmsaiten bezeichnet werden, da wir solche immer wieder erwähnt finden, so auch bei der abendländischen Laute bis in das 18. Jahrhundert hinein[4]. Abgesehen von der Leichtigkeit der Herstellung war ein anderes wichtiges Motiv für bewegliche Bünde die Rücksicht auf Erzielung größtmöglicher Tonreinheit. Mersenne[5]) spricht sich darüber wie folgt aus:

«Il vaut beaucoup mieux que les touches soient mobiles, afin de les pouvoir hausser ou baisser tantost d'un costé, et tantost de l'autre pour suppleer aux faussetez, et aux autres defauts qui se rencontrent perpetuellement dans les chordes, dont la moitié d'enbas est souvent differente de celle d'enhaut . . .»

Darmbünde aber können nicht Platz finden auf der Decke des Corpus selbst, wie etwa die ein- oder aufgelegten Bünde (tons) der modernen Guitarre. Und damit haben wir einen Anhalt erhalten über die relative Halslänge auch der ältesten uns bekannten Laute, der L'E'oud, indem sie mindestens $^1/_4$ der Saitenlänge betragen mußte. Da andererseits kein Grund vorlag, den Hals erheblich länger zu machen, so erscheint der Schluß gerechtfertigt, daß die Halslänge nicht viel über $^1/_4$ der Saitenlänge betragen habe.

Eine davon wesentlich abweichende Angabe finden wir jedoch in La Borde[6]), die ich wörtlich anführen will:

Cet instrument n'a ordinairement que quatre touches ou ligatures vers le ôunk au bout du chevillier. Il n'en a point absolument en montant vers le mouschth, ou chevalet.

On place dans l'intervalle, qui avoisine le chevillier, la ligature du sabbabé

1) Vergl. auch O. Fleischer, Referat über die *Recherches* von Land, Vierteljahrsschrift f. Musikw., Jahrg. 1886.

2) Land, a. a. O., S. 24. 3) Die Musik der Araber, Leipzig 1842, S. 21.

4) Baron a. a. O. 5) Harmonie univers., Instruments II, S. 52.

6) Essai sur la Musique, T. I, S. 193.

(doigt index), un peu plus loin celle du vasti (doigt du milieu), à la moitié de la distance ordinaire celle du binsir (doigt annullaire), et enfin, tirant toujours vers le chevalet, celle du khinsir (doigt auriculaire). Il est bon observer que toûs les intervalles forment à-peu-pres un ton, excepté celui du binsir qui n'a qu'un demi-ton.

Setzen wir also die leere Saite gleich A, so geben die Bünde H, Cis, d, e; d. i. eine regelrechte Dur-Tonleiter im Umfange einer Quinte. Zu bemerken ist auch hier, daß nur der Hals Ligaturen hatte, nicht etwa auch das Corpus. Bezüglich der beschriebenen Abstände aber dürften doch starke Zweifel aufsteigen.

Erstens schöpft La Borde aus zweiter Quelle (Pigeon de S. Paterne) und nennt nicht die Urschrift, der die Stelle entnommen ist. Ferner: selbst wenn diese Urschrift wirklich der von La Borde an verschiedenen Orten angezogene *Traité des frères Sophis* oder auch *Ressai akhuan el Safa* sein soll, so wäre dieser Traité, den man mit den Abhandlungen der *Lautern Brüder* wohl identisch halten kann, falsch citiert. Denn dieser letztere Traktat giebt die Abmessungen der Bünde wie folgt an:

1) Zeigefinger $^{8}/_{9}$
2) Mittelfinger $^{27}/_{32}$
3) Ringfinger $^{64}/_{81}$
4) Kleiner Finger $^{3}/_{4}$

} also 1, 2, 3 in pythagoräischen Verhältnissen, im Umfang von nur einer Quarte.

Endlich wird man sich ohne Mühe überzeugen können, daß angesichts der Durchschnittslänge der Saite der La Borde'sche Fingersatz — bei einigermaßen bequemer und konstanter Handhaltung — kaum ausführbar sein würde. Vermutlich also ist La Borde oder seinem Gewährsmann ein Irrtum untergelaufen.

Die abendländische Laute des 16. Jahrhunderts, welche chromatisch angeordnete Bünde aufweist, hat auf ihrem 5. Bunde die Quart, dem 7. die Quint, einem eventuellen 8. die kleine Sext. Setzen wir zunächst — was später als berechtigt zu erweisen sein wird — die Saitenlänge der Laute des 10. Jahrhunderts und die der europäischen des 16. Jahrhunderts als durchschnittlich gleich voraus, so folgt, daß der Hals der letzteren etwas gewachsen ist, nämlich auf $^{1}/_{3}$ der Saitenlänge gegen $^{1}/_{4}$ bei der arabischen Laute. Die Form des Halses wie des Corpus ist im Laufe der Zeit etwas schlanker geworden, die Halswurzel stärker markiert, wie dies zum Beispiel die Lauten-Bilder in Virdung's »Musica getutscht«[1]) zeigen.

1) Freilich darf man sich auf solche Abbildungen aus jener Zeit nicht unbedingt verlassen. Weder Virdung noch Agricola zeichnen Lautenbilder mit absolut

Nicht aber dürfte aus dem Umstande, daß die arabische Laute nur 3 oder 4, die europäische des 16. Jahrhunderts dagegen 7 oder 8 Bünde gehabt hat, auf ein entsprechendes Wachsen des Lautenhalses und damit auf eine Vertiefung um etwa eine Quarte geschlossen werden. Die drei diatonischen Bünde Al Farabi's und der *Lautern Brüder* entsprechen nicht den vier ersten Bünden der Laute eines Virdung und eines Spinacino etc., sondern vielmehr ihrem 2., 4. und 5. Bunde (Quarte).

Die arabisch-persische Laute hatte übrigens schon im 13. und 14. Jahrhundert 7 Bünde (8 mit dem Motlaq), was kurz zu erläutern sein wird.

Jene bisher übergangene »Wosta« war ein Erzeugnis des Umhertastens auf akustischem Gebiet in Folge des Dualismus der großen und kleinen Terz und fand lange keine feste Stelle. Je nach Mode und Willkür wurde sie bald hier, bald da angebracht, und dies hatte wieder Rückwirkung auf eine andere Ligatur, die zu ihr im diatonisch-ditonischen Verhältnis stand. Ich verweise hierfür auf die entsprechenden Ausführungen Land's, welcher an der Hand Al Farabi's den verschiedenen Wosta als »Nachbarin der Wosta«, oder »Wosta der Perser«, oder als »Wosta des Zalzal« (neutrale Terz), oder als »Nachbarin der Sabbaba«, oder als »Nachbarin der Sabbaba der Perser«, oder noch an einer anderen sechsten Stelle ihre Plätze anweist, abgesehen von noch anderen Abweichungen, die hier nicht in Frage kommen. Diese 6 Wosta-Ligaturen ergeben (nach Al Farabi) zusammen mit dem Motlaq (leere Saite) und den drei diatonischen Ligaturen 10 verschiedene Töne des Saitenchors. Gebrauchte man auch nicht alle Arten der Wosta auf einmal, so waren doch jedenfalls zur Bildung der Halbtöne bezw. kleinen Terz 2 Wosta unentbehrlich, sodaß der Hals mindestens 5 Bünde bis einschließlich Quart enthielt. Sicher aber hatte die arabisch-persische Laute des 13./14. Jahrhunderts 7 Bünde bis zur Quart oder 8 Töne mit dem Motlaq, nach den Angaben der betreffenden Theoretiker (Çafio'ddin, Mahmoud de Chiraz, Abdo'lgadir, Ibnol Wefa). In dieser Zeit machte man nämlich der Willkür ein Ende, indem man, unter berichtigender Benutzung der früheren Intervalle, das vollkommene ditonische System mit 17 Stufen festlegte, welches die Bünde ein für alle mal wie folgt auseinander hielt:

---

richtigen Verhältnissen. Und doch war es so einfach, das Längenverhältnis des Halses zur Saite genau wiederzugeben, wenn man sich gegenwärtig hielt, daß der 7. Bund auf $^2/_3$ Saitenlänge liegen muß. Bei jenen Autoren, wie in den Bildern des Hamilton-Codex sind die Hälse zu lang gezeichnet. Praetorius ist darin genauer, auch das Lautenbild Ochsenkhun's zeigt richtige Verhältnisse.

1) Absolute Tonhöhe beliebig angenommen.

Bund:			Intervall
Motlaq	1.	C [1])	
			Limma
1	2.	Des	
			Limma
2	3.	D	
			Komma [1])
3	4.	D^d	
			Limma
4	5.	Es	
			Limma
5	6.	E	
			Komma
6	7.	E^d	
			Limma [2]).
7	8.	F	

Man sieht ohne weiteres, daß die durch ein Komma getrennten Ligaturen verhältnismäßig eng an einander liegen müssen und desto enger, je weiter dem Saitenhalter (Steg) zu. Da die Apotome etwa 5, das Limma etwa 4 Teile, das Komma etwa 1 Teil des Ganztons beträgt, so ist bei einer Laute von z. B. 66 cm Saitenlänge [3]) zwischen den Bünden 4 und 7 ein Zwischenraum von nicht ganz 10 cm, was für das Komma etwa $1^1/_9$ cm ergeben würde. Vergegenwärtigt man sich nun, daß die Saite nicht auf dem Bunde selbst niedergedrückt werden darf, sondern zwischen den Bünden [4]), so wird man berechnen können, daß das angegebene Maß von $1^1/_9$ cm gerade eben ausreichend ist, um einen Ganzton (z. B. D^d) sicher und sauber zu greifen. Jedenfalls wird dies immer illusorischer bei noch geringerer Saitenlänge.

Somit scheint erwiesen:

1. Daß die Zahl der Bünde nicht unbedingt einen Rückschluß auf die Dimensionen der Laute zuläßt;

2. Daß die Länge des Lauten-Corpus oder besser die Saitenlänge vom 10. bis zum 16. Jahrhundert sich nicht wesentlich verschoben hat;

3. Daß aus der Differenz von 4 Bünden (frühe arabische Laute) und 8 Bünden (abendländische Laute des 16. Jahrhunderts) zwar auf eine geringe Verlängerung des Halses, nicht aber etwa auf eine Vertiefung der Gesamtstimmung um eine Quarte gefolgert werden darf.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts an kommt ein Bund nach dem anderen hinzu. Im 18. waren nach Baron 12 Darmbünde üblich, deren letzter also auf der Stelle 1 : 2 zu sitzen kam (Oktave der leeren Saite). Auch das Corpus wird wohl eine gewisse Verlängerung erfahren haben; indeß darf man sich dieselbe nicht allzu bedeutend vorstellen, wenn man

1) D = etwa dem kleinen Ganzton 9 : 10, D^d = Ditonischer Ganzton 8 : 9.

2) Es ist auffallend, daß Kiesewetter in seiner hervorragenden Abhandlung über die Musik der Araber dieses Verhältnis nicht klargelegt hat, da er es doch bloß auszurechnen brauchte. Im übrigen vergl. auch Land, »Tonschriftenversuche«, Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1886, S. 347.

3) Siehe Radecke, a. a. O., S. 313.

4) Vergl. auch Gerle, der das ausdrücklich vorschreibt.

der Angabe Baron's Glauben schenkt, daß die anfangs des 15. Jahrhunderts verfertigten Lauten die Form derjenigen des 18. Jahrhunderts gehabt haben sollen. Auch hatte die Größe des Corpus eine natürliche Grenze, aus Gründen der bequemen Handhabung[1]).

Mit den Bünden stehen in Wechselbeziehung Chöre und Stimmung (relative). Im Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die Lauten meist 6 Chöre. Jedoch waren daneben 5- und 7chörige in Gebrauch. Wenigstens sagt Virdung:

Etliche lutinisten dye spylen auff neun saytten/ dye haben nur fünff Köre/ Ettliche spylen auff aylff saytten/ dye haben sex Köre/ Ettlich spylen auff dreytzehn saytten/ oder furtzehen/ unnd dye haben siben Kore/ Auß den magst du dir selb für nemen/ was du wilt/ So hab ich firerlay tabulatur/ in dem großen buch[2]) der magst du dir auch eine auß in allen fürnemen/ welche dir gefellet . . .

Da Virdung von viererlei Tabulaturen redet, so muß man wohl annehmen, daß die vierte sich auf die 4chörige Laute bezieht, denn 8 Chöre gab es damals anscheinend noch nicht. Virdung rät dem Schüler zu einer 11saitigen (6chörigen Laute).

Uff neün saytten zu lernen/ bedunkt mich zu wenig/ dreytzehn und fiertzehen haben nit alle lautten/ Darumb rott ich dir/ du nemest an eyn lautte von aynleff saytten/ die findet man schier allenthalben/ zu der will dir eyn tabulatur fürgeben/ welche die aller gemaynst und kanntlichst ist.

Dies Durcheinander von verschiedenchörigen Lauten und entsprechenden Tabulaturen, von denen letzteren man heut durch die Drucke fast nur die 6chörige kennt, kennzeichnet offenbar einen Zustand des Unfertigen, einen Übergangsprozeß.

Die 5chörige Laute hatte im wesentlichen dieselbe Tabulatur wie die 6chörige. Nur daß bei letzterer die Bezeichnung für den sechsten Chor hinzutrat. Bei der romanischen Laute geschah das sehr einfach — es wurde eben nur eine 6. Linie gezogen. Die Franzosen thaten nicht einmal das — sie notierten den tiefsten Chor unter den Linien. Bezüglich der deutschen Tabulatur sagt uns Virdung, daß Paumann die Tabulatur der 5chörigen Laute eingerichtet hat, indem er das Alphabet auf 7 Bünde schrieb und, als es zu Ende war, mit »duplierten« Buchstaben von neuem angefangen habe.

Daraus mag ich verstan das er nit mer dann neün saytten uff d' lautten hatt gehabt. Aber hernach sindt etlich andere kümmen/ Der ich eyns tails d' ersten anfenger von hören sagen gesehen hab (!) die eben auch die selb tabulatur also gebraucht/ Wie er sye fürgegeben hatt/ Unnd noch zwo saitten

---

1) O. Fleischer, Denis Gaultier, S. 39.

2) Meines Wissens nicht erschienen oder nicht überliefert.

das ist den sexten kor dar zu gethon unnd die selben buchstaben des sexten Kors der ietzundt der erst/ oder der groß prummer genant ist/ Den haben sye eben mit denselben buchstaben/ Als die sind des mittlern prummers bezaichnet . . . (nämlich mit Versalien).

Eine aus dieser Notiz hervorgehende Annahme ist die, daß 5 Chöre bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, 6 Chöre etwa von dieser Zeit an gebräuchlich waren. Doch so allgemein gesagt dürfte das anfechtbar sein. Schon im 13. Jahrhundert gab es im Abendland 6saitige oder -chörige Lauten[1]). Auch scheint der Wortlaut Virdung's mehr auf die Tabulatur hinzuweisen, bezüglich deren eine Veränderung (Hinzufügung eines 6. Chors) stattfand, als etwa darauf, daß dieser 6. Chor thatsächlich erst kurz vor seiner Zeit auf die Laute gekommen sei.

Man kann den Entwicklungsprozeß der europäischen Laute aus ihrer Stammmutter, der arabisch-persischen, auch bezüglich der Chöre verfolgen, wobei es allerdings dunkel bleibt, zu welcher Zeit die im 16. Jahrhundert allgemein giltige Sechs-Chörigkeit wirklich eingetreten ist. Immerhin wird eine solche Betrachtung auch in anderer Hinsicht nicht unwesentlich sein. Da es sich aber um absolute Tonhöhen hierbei handelt, müssen wir zunächst wenigstens den Versuch machen, festzustellen, wie das G oder A der Lautenstimmung des 16. Jahrhunderts zu verstehen ist.

Andeutungen über absolute Tonhöhen finden wir meines Wissens erst bei Praetorius (Syntagma II, S. 23 u. ff.). Derselbe legt seinen vergleichenden Tabellen über den Umfang der Instrumente den damals üblichen Kammerton zu Grunde. Letzterer entsprach nach den Berechnungen von Ellis[2]) einem a' von 567 Schwingungen, woraus zu folgern wäre, daß alle Tonhöhen-Angaben des Praetorius, auf unseren modernen Kammerton bezogen, etwa um vier Halbtöne erhöht gelesen werden müssen, will man nicht zu ganz falschen Schlüssen bezüglich des Tonumfangs jener Instrumente kommen.

Bezüglich der Laute würde diese Berichtigung auf ganz unerwartete Tonhöhen führen. Praetorius giebt dieselbe von G ausgehend an; und deshalb müßten wir nach Ellis' Berechnung annehmen, daß der tiefste Chor auf H, und dementsprechend die Quintsaite auf h^1 (nach unserem modernen Kammerton) gezogen worden sei.

Ziemlich übereinstimmend zogen aber die Lutinisten die Lauten-Chöre so auf, daß sie von der Quintsaite begannen, die sie so hoch spannten, als sie es litt. Ich habe nun vor einiger Zeit mit Beihilfe eines Sachverständigen (Instrumentenmachers) Spannungsversuche mit den besten

1) M. Brenet, Notes sur l'histoire du luth en France. Riv. mus., 1898.
2) A. J. Ellis, On the history of musical pitch.

sächsischen[1]) Saiten (gebleichten und ungebleichten) angestellt, welche mir als besonders haltbar empfohlen waren. Dieselben wurden auf eine Laute von 66,5 cm Saitenlänge[2]) — unter den günstigsten Bedingungen — aufgespannt und ergaben folgende Zerreißungsgrenzen:

	Stärke:	Es rissen:	
	0,55	1 bei f^1	1 bei fis^1
	56	1 » g^1	1 » fis^1
	57	2 » g^1	
	58	2 » g^1	
	60	2 » f^1	
	60½	2 » fis^1	
	63	1 » f^1	1 » fis^1
Banjo-Saiten	40	1 » g^1	
Banjo-Saiten	43	1 » gis^1	
Banjo-Saiten	45	1 » gis^1	1 » g^1
Banjo-Saiten	46	1 » gis^1	
Banjo-Saiten	47	1 » fis^1.	

Die Durchschnitts-Reißgrenze werden wir also für obige Versuche bei g^1 annehmen dürfen. Folglich ist als Spannungsgrenze fis^1 zu betrachten; bei etwas stärkeren Seiten (nicht Banjo-Saiten) etwa f^1. Entweder muß man nun annehmen, daß die früheren Saiten haltbarer waren, und zwar um so viel, daß sie die modernen Saiten um eine Quarte übertrafen, — oder aber Praetorius ist ein Irrtum unterlaufen. — Meines Wissens ist eine Statistik darüber, ob die Saiten-Fabrikation seit dem 16. Jahrhundert vorgeschritten oder zurückgegangen ist, noch nicht vorhanden. Wie dem auch sei: auffallend bleibt die Differenz einer Quarte und fordert zur Kritik heraus.

Mersenne giebt in seiner »Harmonie universelle« zahlreiche Einzelheiten über Beschaffenheit und Fabrikation der Saiten. Unter anderem spricht er auch aus (Instruments III, S. 126), das Gewicht der »chanterelle« sei so klein, daß man Mühe habe, die Gewichtsunterschiede zu bemerken. Auf Seite 129 finden sich genaue Zahlen über die Zerreißungsgrenzen der Chanterelle, leider aber keine absoluten Tonhöhen, sodaß uns die Vergleichs-Grundlage fehlt. Ich neige mich der Annahme zu, daß diese Zerreißungsgrenzen sich im Laufe der Jahrhunderte nicht wesentlich verschoben haben werden, doch wird es nötig sein, diese Annahme als einigermaßen berechtigt zu erweisen.

---

1) Im 16. und 17. Jahrhundert waren allerdings römische Saiten bevorzugt.

2) Ungefähre Durchschnittslänge einer gewöhnlichen Laute; Saitenlänge etwa 1 Bund geringer als die der modernen Guitarre.

Praetorius[1]) (Anfang 17. Jahrh.) erwähnt, daß der Chorton früher »bei den Alten« um einen Ton niedriger gewesen sei. Er eifert gegen die von Anderen beabsichtigte Steigerung um noch einen Halbton, die die Saiten der Instrumente nicht aushielten. Denn schon in der gebräuchlichen Stimmung müßten sie um einen Ton tiefer gestimmt werden, und die Instrumentisten müßten, was ihnen recht beschwerlich sei, um eine Sekunde transponieren.

Etwas ganz Ähnliches sagt Baron[2]) (1727), zu dessen Zeit die Chanterelle der Laute in f^1 stand, in einer Polemik gegen Mattheson:

Das Vorurtheil heut zu Tage, welches gäng und gebe ist, nämlich, daß eine Laute so viel Saiten als ein Pferd Futter haben müßte, kommt aus den ältesten Zeiten von seiner ersten Stimmung her, und habe ich oben gewiesen, daß, nachdem man die erste Chanterelle dazu gethan, sie g (= g^1) im Chor Thon gestanden. Nachdem aber da die musicalischen Schau und Singspiele aufgekommen, man den Cammer Thon erfunden, damit dem künstlichen Sänger seine Brust und Kehle, dem Instrumentisten aber seine Saiten menagiert würden; so hat man auch der Lauten eine gantz andere Stimmung gegeben, daß nun die Chanterelle, welche sonst die meiste Verdrüßlichkeit gemacht, im Cammer Thon F stehet, so daß man sogar Exempel aufführen kann, wie eine Romanische Saite öffters vier Wochen gehalten.

Beide Citate scheinen mir genau dasselbe sagen zu wollen: nämlich, daß die Chanterelle eben nur bis zu einer ziemlich genau bestimmbaren Höhe gezogen werden konnte. Allerdings könnte man aus Baron folgern, die »Chanterelle« habe etwa Anfang 16. Jahrhunderts einen Ton höher gestanden, als Anfang 17. Jahrhunderts, wo der Kammerton sie entsprechend zurückschraubte. Indes scheint es mir doch, als ob sich diese Angaben hinsichtlich der Laute auf besondere Verhältnisse beziehen, nämlich auf das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten im Orchester, als Begleit- und Generalbaß-Instrument. Anfangs 16. Jahrhunderts spricht kein Lauten-Autor von einem Chor- oder Kammerton, nach welchem die Laute zu stimmen sei. Zwar gab es eine A- und eine G-Stimmung der Laute, worüber weiter unten noch näher berichtet werden wird; doch scheint mir dies nur eine äußerliche Benennung der Chöre gewesen zu sein, die je nach der betreffenden Gegend (Stimmung der Orgel und anderer Instrumente) verschieden war. Denn die thatsächliche Stimmung der Laute als Einzelinstrument richtete sich doch in der großen Mehrzahl der Fälle nach der Spannungshöhe der Quintsaite, die man — abgesehen von kleineren Differenzen — als überall gleich setzen darf.

1) Syntagma II, S. 15; Eitner, S. 16 ff. 2) A. a. O.

Als aber die Laute im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr Orchester-Instrument wurde, mußte sie ihre Stimmung denen der anderen Instrumente mit fester Stimmung anpassen. Je höher nun die Stimmung getrieben wurde, um so mehr näherte sich die Quint-Saite ihrer Zerreißungsgrenze, und es war für die Lutinisten eine Reform, als man einen um einen ganzen Ton niedrigeren Kammerton einführte. Durch diesen wurde nämlich die Quintsaite vermutlich in die alte Höhe zurückgebracht, welche dem natürlichen Spannungsmaß entsprach.

Auf diese Weise wird man zu dem Resultat kommen, daß einerseits die F-Stimmung der Chanterelle Baron's als deren natürliches Spannungsmaß unserem modernen f^1 entspricht, und daß andererseits die Stimmung der Laute in der Zeit, die wir hier behandeln, ebenfalls die (ungefähre) absolute Tonhöhe f^1 gehabt haben wird (höchstens aber fis^1).

Erwähnen möchte ich noch, daß die moderne Guitarre, welche um einen Halbton — so nennen es meines Wissens die Instrumentenmacher — länger ist als die Laute, in E steht, d. h. genau einen halben Ton tiefer als die Lauten-Stimmung Baron's.

Setzen wir demnach als absolute Tonhöhe für das A der Laute Judenkunig's, Spinacino's, Gerle's, Joanambrosio's, Neusiedler's, Ochsenkhun's etc., oder für das G Agricola's und der Franzosen unser F ein, so hatte diese Laute folgende (natürlich ungefähre) absolute Stimmung:

F B es g c^1 f^1,

also die 5chörige Laute von **Paumann**, nach der Angabe **Virdung's**:

B es g c^1 f^1.

Verfolgen wir nunmehr die Entwicklung der Chörigkeit rückwärts: Auch die arabische Laute hatte nach **Land**[1]) schon zu Lebzeiten Al Farabi's Darmsaiten, nachdem sie früher mit Saiten aus Seide bezogen gewesen. Sie unterschied sich von ihrer europäischen Tochter bekanntlich durch ihre prinzipielle Quarten-Stimmung im Gegensatz zu der Quart-Terz-Quart-Stimmung der letzteren.

Al Farabi, ein ebenso bedeutender Denker wie praktischer Musiker, fand die Laute mit 4 Saiten vor, deren tiefste »Bam«, deren höchste »Zir« hieß. Seiner gräcisierenden Neigung genügte sie deshalb nicht, weil ihr zur Darstellung der griechischen Doppeloktave 2 Töne des Tetrachordon hyperbolaeon fehlten. Er fügte daher angeblich eine fünfte

1) A. a. O.

Saite »Hhadd« in der Höhe hinzu. Auf diese Weise erreichte er folgende Skala[1]):

	A	Proslamb.		
Bam	H	Diazeukt. Ton		
	cis		Tetrachord Hypaton	(Phrygisch)
	d			
Mithlath	e			
	fis		Meson	(desgl.)
	g			
Mathna	a	Mese		
	h	Diazeukt. Ton		
	c^1		Diezeugmenon	(Dorisch)
Zir	d^1			
	e^1			
	f^1		Hyperbolaeon	(desgl.)
Hhadd	g^1			
	a^1			
	b^1			

Wie aber stand es mit der absoluten Tonhöhe dieser Laute?

Al Farabi geht theoretisch vom Proslambanomenos aus (als für ihn feststehenden Begriff eines relativ tiefsten Tones) und baut sich unter Hinzufügung einer Saite auf der vorhandenen Laute die Doppeloktave der Griechen auf. In Praxi aber muß dies doch etwas anders geschehen sein. Bei der 4chörigen Laute wurde, wie wir aus den Abhandlungen der *Lautern Brüder* wissen, die Zir so hoch gezogen, wie es ging, ohne daß sie riß[2]). Darnach wurden die anderen tieferen Saiten in Quarten gestimmt. Die Diskantsaite konnte nicht höher erklingen, als ihre Spannhöhe es erlaubte. Daher kann die Zir der 4chörigen Laute nicht gut tiefer geklungen haben, als nachher die Hhadd der 5chörigen.

Nehmen wir das Resultat der beschriebenen Spannungsversuche auch für jene frühere Zeit als zutreffend an, so wird die 4chörige Laute im Prinzip folgende absolute Stimmung gehabt haben:



1) Eine Skala, die sich allerdings von dem griechischen großen System wesentlich dadurch unterscheidet, daß die Tetrachorde der unteren Oktave phrygisch sind.

2) Genau so wie im 16. Jahrhundert. Nur zwei Ausnahmen sind mir bekannt: Judenkunig und der Verfasser der »Tres breve et familière instruction« (Attaingnant) lehren das Stimmen von dem tiefsten Chor aus; woraus nebenbei zu schließen sein dürfte, daß schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts Stimm-Instrumente (Pfeifen etc.) im Gebrauch gewesen sein müssen.

und die 5chörige, obgleich sie scheinbar eine Saite in der Höhe ansetzte:



Daß die Hhadd des Al Farabi nicht eine Quarte höher stand, dürfte auch daraus zu folgern sein, daß der arabische Lautenklang offenbar der männlichen Stimme, nicht aber der weiblichen angepaßt war. Denn immer hören wir von Männern als Sängern, wohl niemals von Frauen. Und der Gesang stand dem Araber (Perser) in der Musik an allererster Stelle[1]. Der Umfang A bis a¹ (auf der Hhadd) entsprach ziemlich genau dem Umfang der männlichen Stimme; nur etwas fehlte an der Tiefe.

Wie **Land** bemerkt, korrespondieren nun Bam und Zir mit Bordone und Sottana der italienischen Laute. Denn Bam und Zir bedeuten nichts anderes als schwere und untere Saite[2]; sie waren, wie er weiter ausführt, sehr wahrscheinlich in der ursprünglichen zweisaitigen Laute in der Oktave gestimmt und blieben in der späteren viersaitigen Laute die Pole, zwischen welche die Mithlath und die Mathna eingeschoben wurden. Freilich erweiterte sich hierbei das Intervall um drei Halbtöne. Dasselbe Verhältnis blieb bei der 5chörigen arabischen Laute. In der 6chörigen romanischen (italienisch-spanischen) finden wir Bordone und Sottana in einem wiederum verengerten Intervall, nämlich in dem der None, während Tenore und Mezzana zur großen Terz zusammengerückt sind.

A	Contrabasso, absolute Tonhöhe vermutlich	F
d	Bordone (ursprünglich Bam)	B
g	Tenore (Mithlath)	es
h	Mezzana (Mathna)	g
e¹	Sottana (Zir)	c¹
a¹	Canto (Hhadd)	f¹

Canto, Sottana, Mezzana sind in Bezug auf absolute Tonhöhe unverändert geblieben; Contrabasso dagegen ist gegen die Bam des Al Farabi um eine große Terz vertieft. Der ganze Umfang hat sich also um ebensoviel erweitert. Aus der 5chörigen Laute ist eine 6chörige geworden, aber vermutlich nicht erst im Laufe des 15. Jahrhunderts, sondern schon früher[3].

---

1) »Musik ist Werkzeug des Gesangs« (Abhandlungen der Lautern Brüder).

2) Die Zir lag beim Spielen räumlich unter der bam; wir erkennen daraus den Ursprung der italienischen (spanischen) Tabulatur, die den Canto in die unterste Linie verlegt.

3) Vergl. M. **Brenet**, a. a. O.

Nach Deutschland kam die Laute höchst wahrscheinlich erst durch Vermittlung der Italiener, also auch schon als 6chörige neben der 4- und 5chörigen Laute. Wenn nun Virdung aus der Bezeichnung von nur fünf Chören mit kleinen Buchstaben schließt, daß der sechste Chor erst später, also nachträglich, eingeführt wurde, so dürfte dies doch nicht ein zwingender Schluß sein. Zum Beweise dieses will ich auf die Benennung der Bünde durch Buchstaben noch etwas näher eingehen.

In der linienfreien, den Charakter der Stimmigkeit tragenden Notation war, wie wir sahen, es nötig, die Unisone zu unterscheiden, nicht bloß die Töne nach ihrer Höhe. Für fünf Saiten genügte beinahe das vorhandene Alphabet, das anzuwenden in der That sehr nahe lag (nämlich von der Vokaltonschrift her), um alle Halbtöne bis einschließlich Quarte individuell zu benennen, während man die leeren Saiten mit Zahlen bezeichnete:

Bezeichnung:

1	2	3	4	5
a	b	c	d	e
f	g	h	i	k
l	m	n	o	p
q	r	s	t	v
x	y	ʒ	?	?

Bedeutung (Stimmung von A aus):

d	g	h	e^1	a^1
es dis	as gis	c^1	f^1	b^1
e	a	des^1 cis^1	ges^1 fis^1	h^1
f	ais b	d^1	g^1	c^2
ges fis	h	es^1 dis^1	as^1 gis^1	des^2 cis^2
g	c^1	e^1	a^1	d^2

In gleicher Weise wurde nun, geistvoll genug, die zweite Quarte mit demselben Buchstaben, nur oben gestrichen, wiederholt, so daß hier also die Transposition der Tonzeichen in die höhere Quarte auf eine leicht faßbare Weise bewerkstelligt wurde, was das Lesen wesentlich unterstützte. Es fehlten allerdings zwei normale Zeichen, nämlich für a^1 und d^2; sie sind in den Tabulaturen durch die Zeichen z und 9 ersetzt, und zwar ersteres übereinstimmend bei allen Autoren; dagegen hat Judenkunig für die 9 das Zeichen [illegible]. Diese Zeichen sind sehr wahrscheinlich aus mißverstandenen indischen (arabischen) Zahlzeichen, nämlich 4 und 5 enstanden [1])

Hätte man nun auch den »Großprummer« tabulaturmäßig benennen

---

1) O. Fleischer, Besprechung der »Recherches« von Land.

wollen, so würden die kleinen Buchstaben doch nicht weiter gereicht haben, als bis zum vierten Bund:

leer	ł	1	2	3	4	5
1. Bund	a	b	c	d	e	f
2. »	g	h	i	k	l	m
3. »	n	o	p	q	r	s
4. »	t	v	x	y	z	

Damit war also noch nicht der Bund der Quarte erreicht, sondern erst der der großen Terz, und auch diese noch nicht vollständig: ein Fehler, der sich in der höheren Quartlage verdoppelt fortgesetzt hätte. Man wäre also doch gezwungen gewesen, den Großprummer oder aber der höchsten Saite andere Zeichen zu geben oder überhaupt eine nicht durchgehends systematische Bezeichnung anzuwenden.

Für die behauptete nachträgliche Einführung des tiefsten Chors in die Tabulatur muß meines Erachtens eine andere Erklärung gesucht werden. Vielleicht ist sie in dem Umstande zu finden, daß Paumann oder wer der Erfinder der Lauten-Tabulatur nun gewesen sein mag, zunächst wenig Veranlassung hatte, den tiefsten sechsten (nachher als ersten benannten) Chor in der Tabulatur zu berücksichtigen; und zwar deshalb, weil die frühen Erzeugnisse polymelodischer Kunst, deren Eindringen in die Lauten-Musik, wie ich in dem nächsten Abschnitt ausführen will, die deutsche Tabulatur mittelbar hervorbrachte, anscheinend selten in das hexachordum grave hinuntergingen.

Wenn es erlaubt ist, aus den in dem Werke »Dufay and his Contemporaries«[1]) veröffentlichten Kompositionen einen allgemeinen Schluß auf den um die Mitte des 15. Jahrhunderts geübten Tonumfang drei- und vierstimmiger Gesänge zu ziehen, so hätte derselbe nach der Tiefe zu nur sehr selten das kleine c überschritten[2]). Denn nur bei drei dieser Stücke kommen tiefere Töne als c vor, die anderen 47 halten sich im Umfange von c bis e^2. Der Herausgeber bemerkt dazu selbst:

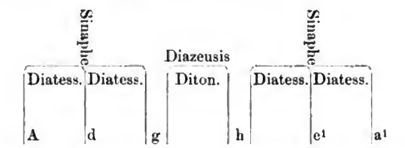
> I have little doubt that this limitation in the downward direction was mainly due to the nature of the instruments which accompanied the voices, otherwise it is difficult to understand why composers did not generally utilize the Grave Hexachord.

1 Stainer, London 1899.

2 Nicht im Sinne des modernen Kammertons, sondern nur nach den Tonzeichen des Originals.

Auch mag das Anwachsen der Mehrstimmigkeit zur Vielstimmigkeit das Bedürfnis zur Erweiterung der Tabulatur mit hervorgerufen haben. Thatsächlich wird z. B. von H. Isaak berichtet[1]), daß er zuerst nur dreistimmig komponiert habe; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts habe er auffallender Weise die Zahl der Stimmen auf fünf bis sechs erhöht. So würde also — was nicht unwahrscheinlich ist — die Lauten-Tabulatur in gleicher Weise wie die Lauten-Musik selbst der Entwicklung der vokalen Mehrstimmigkeit gefolgt sein.

Wir wenden uns nun zu der allen abendländischen Lauten des 16. Jahrhunderts eigentümlichen relativen Stimmung: Quarte, Quarte, Terz, Quarte, Quarte. Weder die Lauten-Autoren noch überhaupt Musik-Schriftsteller jener Zeit geben uns über die Entwicklung dieser Stimmung, über ihren Ursprung, ihren Zweck irgendwelchen Aufschluß. Virdung legt sie sich in wissenschaftlicher Weise wie folgt zurecht:



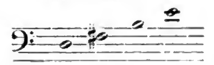
Diese Bezeichnung hatte übrigens ihren guten Grund. Die Lehre vom Tetrachord, das A und O der griechischen Musik, war zwar in der kirchlichen Vokalmusik durch die Hexachordlehre, die Solmisation verdrängt; aber die Tradition war nicht erloschen, erneuerte sich durch das Wiedererwachen humanistischer Bildung und fand namentlich Anwendung auf Instrumente, insbesondere auf ein Instrument wie die Laute, welche griechische Erinnerungen in Hülle und Fülle weckte (Lyra, Chelis, Testudo, Pectis, Cithara). Aber das Woher und Weshalb der Stimmung an sich ist dadurch in keiner Weise erklärt.

Vor einiger Zeit[2]) ist der Versuch gemacht worden, nachzuweisen, daß die Quart-Terz-Stimmung (A D G H E A oder G C F A D G) zurückzuführen sei auf eine europäische Urstimmung, die schon in den Saiten-Instrumenten der Griechen zum Ausdruck komme und ihren Weg über Arabien nach dem Abendland gefunden habe; eine Hypothese, die, an der Hand der Lautenkunde, eine weite Perspektive eröffnet, welche in allerdings blassen Umrissen die Möglichkeit erkennen läßt, daß die Griechen in den allerfrühsten Zeiten, in denen sie noch nicht von asiatischen Beziehungen beeinflußt waren, Mehrstimmigkeit gekannt haben könnten.

1) Grazzini, Canti carnascialeschi.
2) O. Fleischer, Recherches von Land, a. a. O.

Der Ausgangspunkt dieser Hypothese ist die bedeutsame Entdeckung, daß die altgriechische Instrumental-Notenschrift den Quart-Terz-Akkord der Saiten-Instrumente deutlich erkennen läßt; andrerseits lag es sehr nahe, die arabische Laute als Trägerin der Überlieferung auszusprechen, und thatsächlich fand sich in De La Borde eine Notiz, welche anscheinend keinen Zweifel zuließ, daß die Araber wirklich eine Quart-Terz-Stimmung gehabt haben. Woher La Borde (oder Pigeon de S. Paterne) diese Notiz genommen hat, läßt sich nicht deutlich ersehen. Am ersten könnte man schließen auf die im Texte zweimal erwähnte Abhandlung der »Frères Sophis«. Letztere giebt jedoch, wenigstens nach der vorliegenden Übersetzung Dieterici's[1]) keine Spur einer Quart-Terz-Stimmung. Dagegen wird die vollkommene Quart-Stimmung so genau bezeichnet, daß Zweifel an ihrer Herrschaft ausgeschlossen sind. Auch ein fast gleichzeitiges Werk »Mefatih ol ulum« (die Schlüssel der Wissenschaften)[2]) spricht nur von Quarten, und Al Farabi's Theorie bezieht sich ebenfalls nur auf die Quarte.

Um so wunderbarer die Angabe La Borde's, der eine so positive Angabe nicht aus der Luft gegriffen haben kann. Es bleibt also nur die Annahme übrig, daß entweder ein Irrtum La Borde's oder Pigeon's vorliegt, oder daß sie aus einem nicht ausdrücklich erwähnten Manuskript geschöpft haben, welches Kunde davon giebt, daß die Araber (Perser) neben ihrer Quart-Stimmung auch eine Quart-Terz-Stimmung gehabt haben. Denn in der That erscheint es sehr natürlich, daß die Araber eine solche Stimmung nach dem Abendland hinübergebracht haben. Mit fünf Saiten läßt sich bezüglich der Stimmung nach allen Richtungen experimentieren; und die Mannigfaltigkeit der letzteren erklärt sich durch die verschiedenen Zwecke, denen sie ihren Ursprung verdanken. So erklären sich vermutlich die vielen eigentümlichen Stimmungen des arabischen *rabab* (später *rebec*), so die des *tambour de Khorasan*. Ja auch Farabi selber erwähnt eine Lauten-Stimmung:



als eine Art Phantasie-Stimmung, die Künstler zuweilen anwenden.
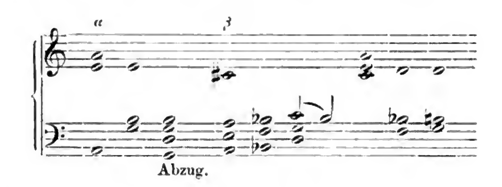
Es ist auch wohl erlaubt anzunehmen, daß die auf so gestimmtem Instrumente spielenden Musiker sich der Wirkung zufälliger Zusammenklänge von Terzen und Quarten kaum erwehren konnten; und es wäre verwunderlich, wenn sie diese Klänge nicht auch in der Praxis angewandt hätten, obgleich dem orientalischen Ohr die Mehrstimmigkeit, das akkordische Element niemals ein Bedürfnis in dem Grade gewesen zu sein

1 Vergl. S. 46, A. 2 Kiesewetter, Musik der Araber, a. a. O., S. 94, 95.

scheint, wie dem occidentalen, zumal der orientalische Geist die Melodie offenbar feiner und leidenschaftlicher empfindet, als der abendländische.

Nun kam die Laute durch die Araber nach Spanien, dann nach Sicilien[1]. Die künstlerische und wissenschaftliche Verallgemeinerung der arabischen Kultur und im besonderen der Musik in Spanien datiert aus den der Eroberung folgenden Jahrhunderten. In diesen Zeiten begann die Verschmelzung arabischen, gallischen, gothischen, romanischen Blutes, nicht minder wie die gegenseitige Durchdringung morgenländischer und abendländischer Musikempfindung. Dem feurigen, heißblütigen, leidenschaftlichen Wesen des Andalusiers, wie später des Sicilianers, kam die Zärtlichkeit und Mystik der arabischen Laute auf halbem Wege entgegen. Aber zu ganz anderen Zwecken gebrauchten sie jene, als die Mauren und Sarazenen, denen sie in erster Linie Dienerin ihrer charakteristischsten Gabe war: der Improvisation. Beim Spanier und Sicilianer, wie überhaupt beim Romanen, tritt eine neue Art, die Leidenschaften auszudrücken, hinzu: der Tanz, welcher eine neue Rhythmik und akkordisches Spiel forderte.

Die Quarten-Stimmung der arabischen Laute begünstigte dieses nicht so, wie die Quart-Terz-Quart-Stimmung, bei der die leeren Saiten das akkordische Spiel sehr erleichtern, indem man mit drei bis vier Fingern fünf bis sechs Töne in einem Akkord zu greifen vermag.



Akkorde zu α) sind ohne jeden Griff hervorzubringen, solche zu β) und analoge auf anderen Bünden und Chören mit ein oder zwei Fingern leicht zu greifen. Jedenfalls entsprach also die europäische (griechische) Urstimmung den Bedürfnissen des Instrumentes auch als Volks-Instrument, das um so beliebter und lebensfähiger ist, je leichter es zu handhaben ist. Daß thatsächlich die spanische Laute im 13. Jahrhundert und vermutlich schon weit früher vorzugsweise dem Tanze diente, dafür haben

1 Nach Diez weist die portugiesische Form a laúde am reinsten die arabische Abstammung nach, nächst dem laúd der Spanier, während das entlegenere Italien das Wort schon in etwas veränderter Gestalt erhielt.

wir ein direktes Zeugnis in einem Gedichte des Archiprete de Hita[1]) (Epoche Alfons X., el Sabio):

>»Alli salien gritando la Guiterra Morisca
>De las voces agudas, et de los puntos arisca,
>El corpudo Laud, que tiene punto a la trisca,
>La Guitarra Latina[2]), con estos se aprisca ...«

Die dickleibige Laute der Araber ist also von den Spaniern offenbar zum Tanz so zu sagen degradiert worden. Wann sie aber in die Kunst eintrat, darüber fehlt meines Wissens jeglicher geschichtliche Anhalt. Man darf nur vermuten, daß dieser Zeitpunkt zusammenfällt mit der Periode, in welcher die Kunst der Mehrstimmigkeit — in einem Lande früher als im anderen — anfing, die Kreise der Instrumentenspieler zu interessieren.

Zum Schluß dieses Abschnittes mögen bezüglich der Chöre und der absoluten Stimmung noch die entsprechenden Äußerungen einiger Lutinisten Platz finden: Judenkunig berücksichtigt nur die 6chörige Laute, die 7chörige verwirft er:

>»die dreyzehen saytten hat offt ainer umb ruemens willen/ und der die Applikatz in den eyßeren pynden nit geübet hat«.

Gerle sagt: »Die Laut soll aylff Saytten haben«. Die 13saitige (7chörige) Laute bespricht dieser Autor in seinen ersten beiden Ausgaben (1532 und 1537) und widmet ihr eine Anweisung zum Aussetzen mit einigen Beispielen. In der Ausgabe von 1540 ist der 7chörigen Laute überhaupt nicht mehr Erwähnung gethan. Er verwirft sie übrigens grundsätzlich, wie Judenkunig:

>»Denn den 13. Bomhart brauchen sie nur zum Abzug. Aber das halte ich für eine Kunst/ wann einer so geschickt were, daß er all sein ding nur auff den 11 saiten schlüg und garnicht im Abzug. Es braucht aber viel Uebung.«

Ochsenkhun versucht eine geschichtliche Darlegung der Entwicklung der Lautenchöre von Merkur (drei Saiten) bis zur elften Saite (»nach der himmlischen Sphera«), »wie dann solliche ongeverlich unser laut noch hat«. Der Holzschnitt des Autors als Lutinist in seinem Lautenwerke zeigt allerdings eigentümlicherweise zwölf Saiten, von denen eine geplatzt ist.

---

1) Fuertes, Hist. d. l. Música Espagnōla, 1855, S. 105.

2) Die Urgeschichte dieser Saiten-Instrumente ist noch wenig aufgeklärt. Die arabische Litteratur kennt meines Wissens die Guitarre unter diesem oder einem ähnlichen Namen nicht, auch nicht der Form nach. Da die moderne (spanische) Guitarre kunstloser gebaut ist als die Laute, so ist vielleicht anzunehmen, daß jenes leichter herzustellende Instrument unter dem Einfluß der arabischen Laute in Spanien entstanden ist. Übrigens hat die Vihuela des 16. Jahrhunderts dieselbe Tabulatur wie die Laute.

Die Zahl der Chöre wuchs im 16. Jahrhundert allerdings schnell. Praetorius spricht von 7, 8, 9, 10, 11 und mehr Chören[1]. Dies hängt offenbar zusammen mit der allgemeinen Entwicklung der Musik nach dem Akkordischen hin, während die Melodie aus den mittleren Stimmen in die höheren gedrängt wurde. Auch die Hinzufügung von immer mehr Chören nach der Tiefe zu kam mehr dem akkordischen, als dem melodischen (polymelodischen) Element zu gute und steht mit der Ausbildung des Fundamentalbasses in offenbar enger Beziehung. Im Übrigen gehen im 16. Jahrhundert die 4-, 5-, 6-, 7chörige Laute nebeneinander her; die praktische Lauten-Litteratur aber, und namentlich die gedruckte, bezieht sich in der Hauptsache auf die 6chörige. Die 4- und 5chörige Laute dürfte wohl mehr für Anfänger beibehalten worden sein, was das von J. F. R. Stainer[2] besprochene Manuskript im British Museum, enthaltend ein Fragment Lautenmusik für 4chörige Laute (1558), nur zu bestätigen scheint.

Man darf also nicht ohne weiteres aus der Anzahl der Chöre auf das Jahrhundert der Entstehung schließen; sahen wir doch, daß schon lange Zeit vor dem 15. Jahrhundert 6chörige Lauten in Gebrauch waren. Umgekehrt wird allerdings die 4chörige Laute und später die 5chörige wohl mehr als ein Residuum aus früheren Zeiten anzusehen sein, ein Punkt, der mir deshalb besonders erwähnenswert erscheint, weil die Instrumentenkunde damit zu rechnen haben dürfte. Freilich muß sie dabei auch berücksichtigen, daß mit der Zeit Aptierungen der Lautenhälse vorgenommen sein können, wovon man sich in manchem Instrumenten-Museum überzeugen kann.

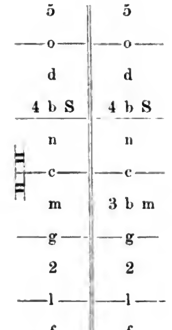
Was nun die Tonbenennung der Chöre (absolute Stimmung) angeht, so verweise ich auf das über diesen Punkt weiter oben Gesagte. Bevorzugt war offenbar die Benennung A D G H E A, gegenüber der G-Stimmung. Virdung bezeichnet als »Übung«: A D G H E A und sagt dabei:

»Einige lutinisten stellen den großen prummer eine Quint unter den mittleren«

womit offenbar der »Abzug« gemeint ist. Auch Judenkunig bezeichnet die Tonhöhe des tiefsten Chors mit A. Den Abzug verwirft er als unkünstlerisch. Ein guter Komponist »fach in allen stymen ain secund höher an/ dann der gesang clafiert ist«. Bei Schlick ist es zweifelhaft. Aus der Lautenbegleitung selbst geht die Stimmung nicht hervor, die Singstimme aber ist in nicht transponierten Lagen geschrieben, um Vorzeichen zu vermeiden. Auch Gerle hat A-Stimmung, was aus seinen Tabellen für das Aussetzen unzweideutig hervorgeht; zum Beispiel aus der ersten »defel« (Tenor):

---

1) Ausgabe Eitner, S. 59; Original S. 50. 2) Mus. Times, 1. 8. 1899, Nr. 678.



Die Zahlen und Buchstaben sind die der Lauten-Tabulatur.

Der C-Schlüssel auf derselben Linie, die den Tonbuchstaben der Tabulatur c enthält, ist der Beweis, daß die Stimmung von A ausgeht. Dieses Zusammentreffen des vokalen Tonzeichens c^1 mit dem c der Lauten-Tonschrift ist übrigens vielleicht direkt beabsichtigt, so zwar, daß auch die letztere von dem Buchstaben C ausgeht. Bei Neusiedler wird auch das c des tiefsten Chors durch das Griffzeichen C ausgedrückt.

Daß Neusiedler und Ochsenkhun ebenfalls von der A-Stimmung ausgehen, geht aus dem Umstande hervor, daß Neusiedler z. B. das Lied »Nur närrisch sein ist mein manier« gleich dem Originale und dem Arrangement Judenkunig's aus D schreibt, — ebenso gleich dem Original »Die prünlein die da fließen« aus C, »La Bernadina« aus c, »Elslein« gleich Orginal und Judenkunig aus C. »Cum sancto spiritu« von Josquin steht sowohl bei Neusiedler wie bei Ochsenkhun in G; bei letzterem aber ist dabei der »Abzug« verwendet, so daß das große G (am Schluß) erklingen kann, während Neusiedler den Abzug nicht anwendet und das große G durch das kleine g ersetzt.

Auch die Italiener haben gleich den Süddeutschen die A-Stimmung. In den Petrucci-Drucken (Spinacino, Joanambrosio) ist dies zwar nicht ausdrücklich bemerkt, aber abgesehen von Vergleichen mit Neusiedler etc. z. B. »La stanghetta« (libro II) liegt ein zwingender Beweis vor in einem »Recercare de tutti li toni« (libro I). Der erste und zweite Ton steht darin richtig in D, der dritte und vierte in E, der fünfte und sechste in F, der siebente und achte in G.

Die französische Laute (Attaingnant) stand, nach den Liedern mit Lautenbegleitung, zu urteilen in G (theoretisch!). Dieselbe Stimmung findet sich bei dem gleichzeitigen Agricola (Norddeutschland).

Intervalle (Abmessungen der Bünde).

Die »musica ficta«, hervorgegangen aus der Differenzierung des b in molle und durum übertrug das b durum (quadratum) auf die für die Transpositionen nötigen Erhöhungen als Kreuz ♮. Sie hatte also fis, cis, gis, dis; ferner b und zuweilen auch es. Viel weiter ging sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts in der Chromatik noch nicht, da das Gefühl für Tonalität noch nicht die Kunst erfüllte, Harmonie noch wenig, Melodie und zwar Polymelodie alles war. Der Leiteton als Modulations-Mittel war noch nicht in Gebrauch, und in entferntere Modulationen verirrte man sich nicht. Die Idee, daß auf jedem Halbton der Skala dasselbe Motiv mit genau gleicher Anordnung und Folge von Ganz- und Halbtönen wiederholt werden kann, war noch nicht wach geworden. Man verwechselte deshalb auch nicht fis mit ges, cis mit des, gis mit as; höchstens dis mit es.

Die Laute hatte zur Wiedergabe dieser Chromatik mehr als nötiges Material in ihren Bünden bereit; wir wissen dies schon von der arabischen Mutterlaute her. Die Abmessungen der Intervalle wurde entweder nach dem Gehör oder aber nach den Berechnungen der Theoretiker hergestellt. Die damit im engsten Zusammenhange stehende Monochord-Lehre stand im 15. Jahrhundert noch ganz unter dem Banne des pythagoräischen großen Ganztons. Denn die Berechnungen eines Didymos und Ptolomäus waren noch nicht wieder lebendig geworden, und erst nach langem Ringen fand das Prinzip des Aristoxenos in der gleichschwebenden Temperatur erneuten Ausdruck. Ich will versuchen darzulegen, wie neben den Klavier-Instrumenten die Laute die Entwicklung dahin beeinflußt hat.

Von Virdung erfahren wir leider nichts über die Abmessungen. Er streift zwar den Gegenstand, verweist aber den Schüler, mit dem er sich unterhält, auf »das ander buch« [1]:

»So mag tonus als Boetius spricht nit in zwey gleiche semitonia getailet werden/ Dann tonus ist in proportione sesquioctava gegründet/ das ist in der gegenhaltung neiin gegen achte/ nun ist zwischen achten/ und neiinen kain mittel der zale.«

Man suchte doch eben schon um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts eifrig (Schlick) nach einer Unschädlichmachung dieses für Tasten- und Bundinstrumente gleich unbequemen Übelstandes, und das war der erste Anlauf zur Temperatur. Doch bis zur Lösung der Frage hatte es noch gute Weile. Die Lauten-Autoren, welche dieselbe überhaupt behandeln, verfuhren auf verschiedene Weise.

1) Vergl. S. 51, A. 2.

Orontius Fineus[1]) z. B. hält an der Teilung des (großen) Ganztones in tonus minor und major fest (Limma und Apotome der Griechen). Er weist dabei ganz klar darauf hin, daß in der Lauten-Tabulatur, im Gegensatz zu dem frei intonierenden Gesang, die reine oder unreine Konsonanz von der jeweiligen Mischung aus Limmen und Apotomen sich ergeben:

Constat igitur aut duo semitonia minora Vel duo maiora tantummodo consonare aut duos quosvis tonos integros eisdem aut maioribus vel minoribus semitoniis invicem consonantibus adiunctos. Quemadmodum enim equalia equalibus adiuncta equalia conficiunt et inequalia equalibus itidem addita restituunt inequalia: ita similes toni aut similia semitonia concordantibus tonis vel semitoniis adiecta consonantie reddunt unitatem. Et dissimiles toni aut diversa semitonia (utpote maius vel minus) eisdem semitoniis adiuncta dissonantiam praestant et necessario constituunt.

Orontius giebt dann Beispiele reiner Oktaven, Quinten, Quarten und unreiner (false). Bezeichnend und erklärlicherweise beschäftigt er sich nicht mit den Terzen, die doch sehr bald eine große Rolle zu spielen berufen waren, damals aber noch immer als Aschenbrödel behandelt wurden. Wichtig aber ist besonders noch folgender Satz:

»Unde huiusmodi consonantie ultimo annotate sunt false: vix tamen propter insensibilem differentiam percipiuntur.

Diese Anschauung werden wir an anderer Stelle bestätigt finden.

Von deutschen Autoren wähle ich zuerst den jenem Autor zeitlich ganz nahe kommenden M. Agricola, der in seiner Ausgabe der Musica instrumentalis von 1545[2]) folgende Abmessungen vorschreibt (ich gebe sie gleich ausgerechnet und von C als Grundton aus):

Bund:	0	1	2	3	4	5	6	7	(8)
Ton:	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	A
Verhältnis:	1	81/77	9/8	729/616	81/64	4/3	108/77	3/2	27/16
Intervall:		81/77	77/72	81/77	77/72	256/243	81/77	77/72	9/8
Diatonisch:			9/8		9/8	256/243		9/8	9/8

Der Ganzton C D ist = 0,170 (in Tausendsteln der Oktave.)
D E = 0,170
diaton. Halbton E F = 0,075
Ganzton F G = 0,170
» G A = 0,170

1 Epithoma musice instrumentalis ad omnimodam Hemispherii seu Lutine et theoreticam et practicam. Per Orontium fineum Delphinatem studiose collectum 1530. Venit. Pat. in officina libraria Petri Attaingnant in vico cythare (Berlin, Kgl. Bibliothek).

2) Eitner, S. 225; Original, S. 62.

Nun teilt er:

C D in C Cis = 0,073 (Limma), Cis D = 0,097 (Apotome).

Diese Teilung des Ganztones wiederholt sich; sie ist nichts anderes, als diejenige des Orontius in Limma und Apotome; nur, um die Messung mit dem »richtscheytleyn« und dem »Circkel« praktisch bequemer durchführen zu können, mit ganz geringen Abweichungen, von nämlich nur $^{2}/_{1000}$ der Oktave. Das Chroma entspricht somit eigentlich nicht dem Kreuz ♯, sondern dem ♭, also



und nicht



Doch werde ich an den allgemein gebrauchten Benennungen festhalten, also (außer ♭) nur die Erhöhungen anwenden. Freilich ist die vorgeschriebene Teilung nach pythagoräischem Muster einigermaßen befremdend, da doch thatsächlich cis mit des, dis mit es, fis mit ges, gis mit as in der Zeit Agricola's auch in der Vokalmusik verwechselt zu werden begannen. So sagt Agricola selber in seiner »musica«, Ausgabe 1528:

»Die tittelten[1]) buchstaben also versta durch die wird erkannt Musica ficta. Cis fa ym d/ dis fa ym e/ begert/ fis ym G fa/ gis fa ym a/ uns lert.«

Und ähnlich 1545 unter folgender Überschrift:

»Von den namen und figurn der Instrumentischen Semitoniorum/ die zur fictam Musicam gehörn/ ein figürlein.«

»Cis		D	desgleichen
Dis		E	von
	bedeutet fa im		
Gis		a	jhren
Fis		G	octauen.«

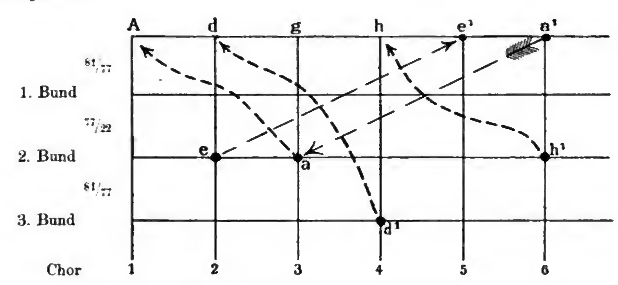
Schon durch Orontius wurden wir auf die Bildung unreiner Konsonanzen aufmerksam. Sie entsprangen der ungleichen Teilung des Ganztones und dem Umstand, daß durch das Erscheinen der Unisone und

1) Z. B. G𝔠 = Gis, 𝔠 = cis etc.

Oktaven auf verschieden zu einander gelegenen Bünden kleine Intervall-Unterschiede unvermeidlich waren. Es ist nämlich zu beachten, daß die Fortsetzung der oben berechneten Skala von der Quarte an auf demselben Chore nur bis zur Quinte, dann aber auf dem benachbarten (höheren) Chore vor sich geht, wobei — durch die Mischung von Halbtönen zweierlei, bei Gerle sogar dreierlei Größe — die reine Diatonik gestört wird.

Das Folgende soll versuchen, diese einigermaßen verwickelten Intervall-Verhältnisse der Laute zu beleuchten. Die A-Stimmung ist zu Grunde gelegt. Die Berechnung in Tausendsteln der Oktave läßt die Größen der Intervalle direkt erkennen.

Einen, wenn auch nur geringen Einfluß auf die Tonhöhen der leeren Saiten übte die Art des Stimmens aus. Nach Agricola geschah das Ziehen der Lautenchöre für des Gesanges Unkundige in folgender Weise: Die Quintsaite wurde so hoch gezogen, als ihr Spannmaß erlaubte — a^1 (hier nicht absolute Tonhöhe). Darnach wurde der dritte Chor auf dem zweiten Bunde, danach der erste Chor (A) gestimmt. Dann wurde nach h^1 (auf der Quint-Saite) der vierte Chor und von diesem (d^1) der zweite Chor; von dessen zweiten Bund (e) der fünfte Chor e^1 gestimmt. Im Bilde dargestellt:



Drücken wir die Bundabmessungen in Tausendsteln der Oktave aus, so erhalten wir:

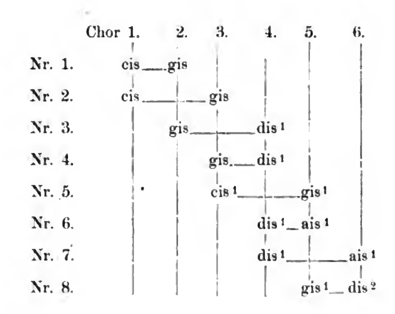
Leer	A = 0,000	d = 0,413	g = 0,830	h = 0,170	e^1 = 0,583	a^1 = 0,000
1. Bund	B = 0,073	dis = 0,486	gis = 0,903	c^1 = 0,243	f^1 = 0,656	b^1 = 0,073
2. »	H = 0,170	e = 0,583	a = 0,000	cis^1 = 0,340	fis^1 = 0,753	h^1 = 0,170
3. »	c = 0,243	f = 0,656	b = 0,073	d^1 = 0,413	g^1 = 0,826	c^2 = 0,243
4. »	cis = 0,340	fis = 0,753	h = 0,170	dis^1 = 0,510	gis^1 = 0,923	cis^2 = 0,340
5. »	d = 0,415	g = 0,828	c^1 = 0,245	e^1 = 0,585	a^1 = 0,998	d^2 = 0,415
6. »	dis = 0,488	gis = 0,901	cis^1 = 0,318	f^1 = 0,658	b^1 = 0,071	dis^2 = 0,488
7. »	e = 0,585	a = 0,998	d^1 = 0,415	fis^1 = 0,755	h^1 = 0,168	e^2 = 0,585

Man sieht daraus: die durch das Ziehen entstandenen Fehler beschränken sich auf zwei Tausendstel der Oktave, sind also so klein, daß sie beim Klange gezupfter Saiten kaum zu vernehmen sind.

Unreine Oktaven ergeben sich:

cis (1. Chor) = 340
cis¹ (3. Chor) = 318 dieses um 0,022 kleiner, also
cis¹ (4. Chor) = 340 um etwa $1^1/_3$ synton. Komma.
cis² (6. Chor) = 340

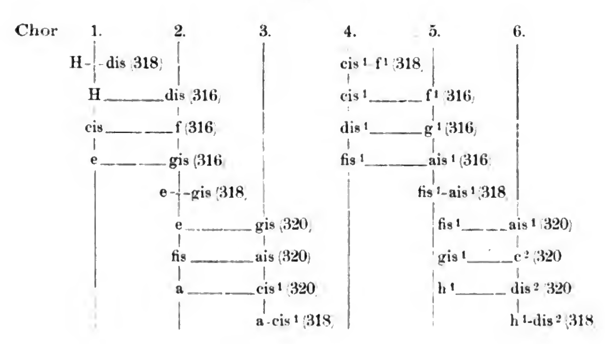
Dieselbe Differenz besteht zwischen gis auf dem zweiten Chor und gis¹ auf den vierten; ebenso zwischen dis und dis¹. Diese Fehler sind schon erheblicher und erstrecken sich auf alle diejenigen Intervalle, die mit den betreffenden Tönen gebildet werden. So auf folgende Quinten:



No. 1 = 0,561
2 = 0,563
3 = 0,609
4 = 0,607 — gegen die reine Quint (= 0,585)
5 = 0,605 — Differenzen bis zu $1^1/_3$ synton. Komma
6 = 0,561
7 = 0,563
8 = 0,565

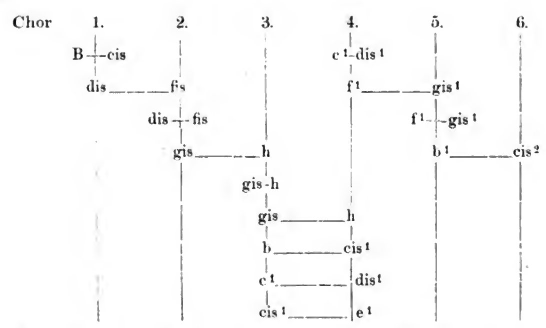
Große Terzen.

Die pythagoräische große Terz ist = 0,340. Gleich dieser (oder dicht daran) sind die meisten andern Terzen. Erheblich verschieden (bis $1^1/_3$ synton. Komma) sind folgende:



Kleine Terzen.

Die Mehrzahl entspricht annähernd dem Verhältnis 729/616 = 0,243 (pythagor. = 0,245). Folgende Gruppe dagegen erscheint um $1\frac{1}{3}$ Komma größer:



Die abweichenden großen und kleinen Terzen kommen fast nie (oder einige von ihnen nur höchst selten) in den Lautenstücken vor.

Bei Gerle sehen wir das Bestreben, den durch die Eigentümlichkeiten der **Bünde** entstehenden Fehlern durch eine anderweite Einteilung abzuhelfen.

Bund:	0	1	2	3	4	5	6	7
Ton:	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G
Verhältnis:	1	33/31	9/8	99/83	792/629	4/3	24/17	3/2
Intervall:	33/31	93/88	88/83	664/629	629/594	18/17	17/16	
Diatonisch:		9/8		704/629	629/594		9/8	

Bei ihm ist Ganzton	C D	= 0,170
	D E	= 0,163
diatonischer Halbton	E F	= 0,083
Ganzton	F G	= 0,170

Nun teilt er:

C D in 2 Halbtöne	C Cis	= 0,090	(Apotome)
	Cis D	= 0,080	(Limma)
D E » » »	D Dis	= 0,085	(Apotome)
	Dis E	= 0,078	(Limma)
F G » » »	F Fis	= 0,083	(Limma)
	Fis G	= 0,087	(Apotome)

Hier sind also die Halbtöne zwar nicht gleich, aber doch auch nicht so verschieden wie bei Agricola. Der Unterschied von höchstens etwa einem halben pythagoräischen Komma ist bei dem Klange von Saiten doch zu wenig auffallend. Bei Unisonen und Oktaven kommen stärkere Unterschiede (über $^1/_2$ Komma) nur vor zwischen C auf dem vierten Chor (= 0,260) und c^1 auf dem dritten Chor = 0,246. Dasselbe ist bei denjenigen Quinten der Fall, die mit C gebildet werden.

Die großen Terzen sind, merkwürdig genug, pythagoräische (= 0,340) zwischen dritten und vierten Chor, sonst aber bewegen sie sich ziemlich um die temperirte große Terz 0,333$^1/_3$ herum. Die kleinen Terzen nähern sich mit wenigen Ausnahmen der temperierten kleinen Terz 0,250 (teils etwas darüber, teils etwas darunter).

Zum Vergleich gebe ich die ausgerechnete Bundabmessung auch hier:

Leer	A = 0,000	d = 0.413	g = 0,830	h = 0,170	e^1 = 0,583	a^1 = 0,000
1. Bund	B = 0,090	dis = 0,503	gis = 0,920	c^1 = 0,260	f^1 = 0,673	b^1 = 0,090
2. »	H = 0,170	e = 0,583	a = 0,000	cis^1 = 0,340	fis^1 = 0,753	h^1 = 0,170
3. »	c = 0,255	f = 0,668	b = 0,085	d^1 = 0,425	g^1 = 0,838	c^2 = 0,255
4. »	cis = 0,333	fis = 0,746	h = 0.163	dis^1 = 0,503	gis^1 = 0,921	cis^2 = 0,333
5. »	d = 0,416	g = 0,829	c^1 = 0.246	e^1 = 0,586	a^1 = 0,999	d^2 = 0.416
6. »	dis = 0,499	gis = 0,912	cis^1 = 0,329	f^1 = 0,669	b^1 = 0,082	dis^2 = 0,499
7. »	e = 0,586	a = 0,999	d^1 = 0,416	fis^1 = 0,756	h^1 = 0.169	e^2 = 0,586

Die Einteilung Gerle's ist also der gleichschwebenden Temperatur etwas näher gekommen. Noch war die Frage der Temperatur nicht gelöst. Die Laute hätte sich derselben gerade wegen der eigentümlichen Bund-Einrichtung mit Vorteil bedienen können, doch konnte sie mit ihren schnell abklingenden Tönen die temperierte Stimmung noch eher ent-

entbehren, als die Orgel mit ihrem Dauerton. In diesem Sinne spricht sich auch Praetorius[1]) aus, der sehr richtig bemerkt:

»Und weil dann nur ein halb Comma an beiden Theilen mangelt, dasselbe aber auf . . . der Lauten (die an ihnen selbsten lieblich und still) im Gehör so viel nicht bringen kann, so . . . kann der Unterscheid nicht so bald observieret und deprehendiret[2]) werden. Sonderlich, weil man auch darneben den Saiten mit den Griffen auf den Bünden helfen, nehmen und geben kann[3]): Welches sich in Clavicymbeln . . . und Orgeln . . . ganz nicht schicken will.«

An einer anderen Stelle sagt er freilich[4]):

»Vox humana lenket sich natürlich zu der rechten Proportion der Intervallorum und legets ihnen zu wo etwas mangeln, oder nimpt weg, wo was überlei sein sollte.«

Das vermöchten aber die Bund-Instrumente nicht. Praetorius meint selber, man müsse die Bünde abschneiden, wolle man wie die Sänger spielen, d. h. wolle man wirklich rein musizieren.

Die Bünde sind aber nicht abgeschnitten worden, auch nicht im 18. Jahrhundert, wo sie vermutlich nach der gleichschwebenden Temperatur angeordnet wurden[5]). Die Laute konnte, wegen der Schwierigkeit der Applikatur, Bünde nicht entbehren und mußte, solange die Temperatur nicht durchgeführt war, die allerdings nicht sehr bedeutende Ungleichheit der Intervalle in Kauf nehmen.

Über den Ursprung der Lauten-Tabulaturen.

1. Romanische Tabulatur.

Das Liniensystem der Romanen dürfte auf die arabische Laute zurückzuführen sein, welche, wie oben genauer ausgeführt, zu ihnen im frühen Mittelalter hinüberkam. Die arabische Laute gebraucht zur Bund-Bezeichnung Zahlen-Zeichen und zwar als solche entweder die Buchstaben des Alphabets oder indische Zeichen, welche wir arabische Ziffern nennen[6]). Die Araber schrieben sie auf das Bild des Lautenhalses, wie die Lutinisten des Abendlandes später auch. Ein solches Bild der Laute mit Linien und Zahlen mag im Laufe der Zeit durch einen einfachen psychologischen Prozeß zur Tabulatur selbst geworden sein.

1) Syntagma II, S. 66.
2) Vergl. auch Helmholtz, Lehre v. d. Tonempf., S. 507, 521.
3) Vergl. auch die entsprechende Stelle bei Mersenne.
4) Syntagma II, S. 157 und 66.
5) Baron giebt uns leider keine Notiz darüber.
6) Vergl. auch Land: Recherches — O. Fleischer, Bespr. d. Recherches, und Land: Tonschriften-Versuche.

Auffallend ist die Ähnlichkeit der italienisch-spanischen (niederländischen) Fingersatz-Bezeichnung mit derjenigen des 10. Jahrhunderts. Diese letztere verhielt sich wie folgt (unter Berücksichtigung der wichtigsten Wosta):

1 z. B.	a	Motlaq	1 bedeutet:	Daumen
(2)	b	(Sabbaba)	2 »	Zeigefinger
2	h	Sabbaba	3 »	Mittelfinger
3	c	Wosta	4 »	Ringfinger
4	cis	Bincir	5 »	Kl. Finger.
5	d	Khincir[1])		

Dem entspricht die abendländische romanische Tabulatur bezüglich des Fingersatzes für die erste Lage fast völlig. Nur hat sie statt der 1 die o (zero)[2]) und beginnt mit 1 auf dem Bund des ersten Halbtones:

0	a	(leer)
1	b	(Zeigefinger)
2	h	(Mittelfinger)
3	c	(Ringfinger)
4	cis	(kleiner Finger).

Das System des 13./14. Jahrhunderts zeigt dagegen folgendes Bild[3]) der arabischen Laute:

1. z. B.	a	Der Absolute (Motlaq)	
2.	b	Der Überflüssige	
3.	h	Der benachbarte des Zeigefingers	
4.	h^d	Zeigefinger (Sabbaba)	
5.	c	Der mittlere des Pferdes	Wosta
6.	cis	Der mittlere des Geräthes	Wosta
7.	cis^d	Goldfinger (Bincir)	
8.	d	Kleiner Finger (Kencir)	

Hier fallen also die Ziffern der Bünde mit der Fingerzahl nicht mehr zusammen (4 trifft auf den Zeigefinger, 7 auf den Gold- oder Ringfinger,

1) Bezügl. dieser Verhältnisse vergl. nähere Angaben über die arabische Laute unter dem Abschnitt Chöre etc.

2) Die Zahlen (novem figurae Indorum) kamen mit den Arabern nach Spanien und Sizilien. Indes, die Kunst des Rechnens mit dem Prinzip des Stellenwertes, womit die o (zero) zu ihrer jetzigen Bedeutung kam, datiert bekanntlich erst aus späterer Zeit, in Italien seit 1202 (liber Abaci).

3) Kiesewetter, Musik d. Araber, S. 21; im übrigen verweise ich auf obige Anmerkung 1.

8 auf den kleinen Finger. Offenbar ist diese Bundabmessung im Abendlande, wenn sie hier überhaupt bekannt wurde, niemals wirksam geworden, obgleich, wie wir wissen, z. B. die Abhandlungen der *Lautern Brüder*, mithin also auch das musikwissenschaftliche Material derselben bereits 1007 nach Spanien gebracht wurden [1]).

Das occidentale Liniensystem der Vokal-Notenschrift entwickelte sich freilich aus ganz anderen Motiven. Weder die Hexachord-Linien des Hucbald noch das Guidonische Liniensystem sind mit dem aus Persien stammenden in irgend welche Beziehung zu bringen.

Die französische Lauten-Tabulatur hat Buchstaben statt Zahlen, jedoch in ganz anderem Sinne wie die deutsche:

a = a (leer)
b = b (Zeigefinger)
c = h (Mittelfinger)
d = c (Ringfinger)
e = cis (kleiner Finger).

Auch die Araber schrieben, wie schon oben erwähnt, statt Ziffern Buchstaben: a, b, c, d, e, f, g, h, i, y, y a, y b, etc., indem sie a = 1 setzten. Die Franzosen nahmen jedoch das zero auf, so daß a = o (leere Saite) b = 1 (erster Halbton) wurde. Sehr auffallend ist die Absonderlichkeit der französischen Buchstaben-Notation immerhin und um so weniger erklärlich, als es gerade ein in Frankreich geborener und erzogener Mann war, der die arabischen Gobarziffern aus Spanien nach Frankreich schon im 10. Jahrhundert importierte.

Der Zeitpunkt, zu welchem die romanischen Tabulaturen als solche entstanden sind, läßt sich nicht feststellen. Nach H. Riemann [2]) soll schon Ende des 12. Jahrhunderts ein Instrumental-Notenschrift mit rhythmischen Wertzeichen existiert haben.

2. Deutsche Tabulatur.

Zwei Autoren, denen man ein Urteil darüber wohl zutrauen darf, verurteilen die deutsche Lauten-Tabulatur als unpraktisch. Agricola zieht im 5. Kapitel seiner *Musica Instrumentalis* gegen »die alte und unbequeme Tabulatur« der Lutinisten zu Felde:

Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Und heimlich bey mir selber verwundert,
Der Alphabethischen Tabulathur
Wie sie doch erstmals sey komen herfur. . . .

1) Siehe Fr. Dieterici, a. a. O., Vorwort.
2) Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 70. Auch Baron scheint dies anzudeuten, vergl. weiter unten.

Denn dise (näml. d. Lut.) wie ich mich lasse duncken
Sind auff dismal gewesen gantz druncken
Da sie yhr Tabelthur haben ertiecht.

Nun fängt er an, »des blinden Lautenschlägers« (Paumann) zu spotten, der »seine leer jungen mit sehnden Augen blind gemacht« etc. — Er rät, sich von Frau Musica Rat zu holen (bezeichnet damit also die alte Tabulatur als unmusikalisch) und schlägt eine neue vor, in der die gebräuchlichen Gesangs-Buchstaben verwendet werden sollen. Auch giebt er ein Beispiel zu seiner neuen Notation, die freilich wohl musikalischer war, als die alte, aber andererseits die Unterscheidung der Unisone völlig außer Acht ließ. Der beste Beweis für das Unzweckmäßige dieser Neuerung ist, daß sie nicht in die Praxis überging. Meines Wissens wenigstens ist keine Lauten-Komposition in der von ihm vorgeschlagenen Notation gedruckt worden, und nicht ihr, sondern der französischen Buchstaben-Tabulatur mußte die altdeutsche Tabulatur weichen, als sie sich überlebt hatte. Vielleicht war es nur Mangel an persönlicher Praxis, der Agricola die Vorzüge der alten Tabulatur verkennen ließ. Während Mersenne eigentümlicherweise über die deutsche Tabulatur schweigt, findet sich ein Urteil über sie anfangs des 18. Jahrhunderts, also nachdem sie längst außer Gebrauch gekommen war. Baron[1]) sagt nämlich:

Was nun die Tabulatur anlanget, so ist solche heut zu Tage gar leicht zu verstehen, weil nichts weiter mehr von denen vielen verdrüßlichen Umständen übrig, wovon die Alten und absonderlich die beyden Neusiedler (Hans und Melchior sind gemeint) viel Wesens gemacht.

An einer anderen Stelle kommt er darauf zu sprechen, daß M. Neusiedler unterschiedliche Schriften publiziert und zwei Lautenbücher in italienischer Tabulatur herausgegeben hat, »diweil die Linien schon Anno 1028 oder zu Anfang des 11. saeculi sind erfunden gewesen, um die üble Nachrede von denen Teutschen abzulehnen, als sollten sie eine grobe und einfältige Art zu musicieren haben«.

Baron stand auf dem Grunde einer Musikempfindung, welche das melodisch kontrapunktliche Element zu Gunsten des akkordischen in den Hintergrund geschoben hatte, eine Änderung, die sich auch in der Lautenmusik seiner Epoche wiederspiegelt. Sein unkritisches Aburteilen ist deshalb nicht verwunderlich; ermangelte er doch der klaren Erkenntnis der Umstände, die der deutschen Lauten-Tabulatur einst das Leben gegeben hatten.

Man kann durch die Geschichte der Notenschrift hindurch die Erscheinung verfolgen, daß den verschiedenen Entwickelungs-Phasen der Musik auch veränderte Ton-Darstellungsformen in Gestalt von Notationen, dem neuen Inhalt ein neues Gewand, entsprechen. So wuchs aus der

1) A. a. O.

Psalmodie die cheironomische Neumenschrift organisch heraus. Die Mehrstimmigkeit mußte schließlich eine Notenschrift erzeugen, welche die Zeitwerte der verschiedenen Stimmen gegen einander feststellte. Die Instrumental-Musik brauchte kleinere Zeitwerte und prägte sie im Laufe der Zeit bis zu 64tel und noch kleineren Noten aus. Die Lauten-Tabulatur, insbesondere die deutsche, scheint ihr Dasein als sekundäre Erscheinung jener großen Umwälzung zu verdanken, welche man mit der Epoche der frühen Niederländer verbindet.

Die Annahme einiger Schriftsteller des 16. Jahrhunderts (Virdung, Agricola), daß Paumann Erfinder der deutschen Lauten-Tabulatur gewesen sei, ist mindestens nicht unwahrscheinlich. Zwar sind Lauten-Manuskripte aus dem 15. Jahrhundert meines Wissens nicht vorhanden, doch können wir aus den frühesten Lautendrucken anfangs des 16. Jahrhunderts, welche die Tabulaturen bereits sicher durchgebildet und abgeschlossen zeigen, auf die Entstehung der Tabulatur spätestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts schließen. Nun erscheint es nicht zufällig, daß diese frühesten Lautendrucke meist dreistimmige, höchstens vierstimmige Sätze enthalten. Der von den damaligen Lutinisten benutzte Stoff ist eben ein Vokalsatz, der selten über drei bis vier Stimmen hinausgeht. Erst später — im Verlauf des 16. Jahrhunderts — wird auch der Lautensatz voller, nimmt mehr als drei oder vier Stimmen auf. Die Entwicklung des Lautensatzes folgte naturgemäß derjenigen des Vokalsatzes, der, aus dem einfachen Discantus entwickelt, sich mit der Zeit zur Dreistimmigkeit erhob, um später in immer stärkerem Maße das Gebiet der Vielstimmigkeit zu beschreiten.

Nun ist, wie weiter oben dargelegt wurde, die den Lutinisten eigentümliche Mensur zur Darstellung von nicht mehr als drei (allerhöchstens vier) Stimmen geeignet und geradezu wie hierfür besonders erdacht. Dies entspricht wiederum dem Wesen der Spieltechnik, die polyrhythmische Gebilde von mehr als drei Stimmen kaum ausdrücken konnte.

Bevor aber überhaupt von mehrstimmiger Musik in der Lautenkunst die Rede war, hatte das Lautenspiel kaum andere Aufgaben, als Begleitung des Gesanges und Tanzmusik[1]) und deshalb auch kein Bedürfnis nach einer eigentlichen Notation. Dieses trat erst ein, als das Interesse der Lautenkünstler und Organisten sich der neuen Kunst der Polymelodie zuwendete, und der Lutinist seinerseits den neuen Stoff aufgriff.

---

1) Die Laute (laut, lahut, lut, léus, leuth, luz) war bei den Troubadours neben anderen Instrumenten im Gebrauch. Vergl. auch Dictionnaire historique par La Curne de Sainte-Palaye, und Lexique roman.: »Du lut sonnoit mottets et chansonnettes«. Im Mittelniederdeutschen: lute: »De weerth langede ŏr eine luten, dar se meisterliken in syngen konde«. In Brant's Narrenschiff: »Und schlagent luten vor der tür ob gucken well die mätz herfür«.

Nach Deutschland kam die Kunst der Mehrstimmigkeit verhältnismäßig spät, denn wenn wir auch mit Arnold[1]) annehmen, daß das Lochamer Liederbuch nur das Ergebnis einer bereits 100jährigen Tradition ist, so zeigt doch das »fundamentum organisandi« von Paumann die Übertragung jener Kunst auf die Instrumental-Orgelmusik in einem zum Teil wenigstens noch sehr naiven Stadium. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber scheint die Mehrstimmigkeit durch deutsche Instrumenten-Lehrer, — obwohl wir leider keine Denkmäler in dieser Hinsicht mehr besitzen, — ziemlich schnell Eingang in das Instrumentenspiel gefunden zu haben, vor allem in das Lautenspiel, da dieses Instrument zu jener Zeit, wie kaum ein anderes, befähigt war, mehrere Stimmen zu vereinigen und somit dem wachsenden Bedürfnis nach instrumentaler Bethätigung der neuen Kunst entgegenzukommen.

Der rege Verkehr mit Italien, das damals das höchst kultivierte Land war und die Musiker aller Kultur-Nationen anzog, wird das seinige zu diesem Prozeß beigetragen haben. Die Italiener waren offenbar Lehrer der Deutschen auf dem Gebiet der Musik und insbesondere dem des Lautenspiels. Dafür spricht unter anderem auch der Umstand, daß die Druckwerke des frühen 16. Jahrhunderts in viel höherem Maße das Entlehnen italienischer Musik von deutscher Seite zeigen, als umgekehrt (Judenkunig aus Spinacino; Gerle aus Rosseto, Aquila, Antonio Rota u. a. m.). Auch Paumann war einige Zeit in Italien[2]) und hatte — schon 1447 die merkwürdigste Persönlichkeit Nürnbergs — in dieser Stadt, wie später in München, Schule gebildet, ebenso wie nachher seine Schüler in München und Hofheimer in Wien.

Die Lautentechnik ihrerseits war schon im 15. Jahrhundert gerade in Deutschland sehr vorgeschritten. Berühmte Lautenmacher werden da genannt, so Conrad Gerle in Nürnberg um 1460, dessen Lauten Karl der Kühne für seine *joueurs de luth* verschreiben ließ[3]). Baron erwähnt als einen der ältesten und besten Lautenmacher Lucas Mahler und sagt dabei:

> Nur ist dieses zu verwundern, daß sie schon nach jetziger façon, nemlich die corpora länglicht, flach und breit spanicht gearbeitet haben, und werden, in so ferne kein Betrug darhinter steckt, und sie original (oriental) befunden, man sie vor allen andern aestimiret. Man bezahlt sie sehr hoch.

Noch älter ist nach Ambros Heinrich Helt (1413 in Nürnberg); etwas später lebte Hans Meisinger gen. Ritter (Augsburg um 1447). Man sieht, in Süd-Deutschland war die Lauten-Technik bereits stark im Schwange.

1) Chrysander, Jahrbücher, etc.
2) M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 6.
3) Ambros, Gesch. d. Mus., 2. Aufl., S. 439.

Bezüglich Paumann's als Erfinder der Lauten-Tabulatur scheinen nun die Angaben Gerle's und Agricola's auch eine Bestätigung durch Judenkunig[1]) zu erfahren, welcher in der Vorrede zum deutschen Teil seines Lautenbuches sich wie folgt äußert:

Es ist menicglich wissen/ das in kürtzen jaren bey manß gedechtniß erfunden worden ist die Tabulatur auff die Lautten/ und das zwickhen/ darvor haben die alten mit den federn durchaus geschlagen/ das nit also khustlich ist. Seytmals die Tabulatur gantz gemain worden ist/ und veracht/ aus dieser ursach/ den meren tail wirdt sy falsch abgeschrieben/ von ainem zu dem andern/ die sy nit recht versteen/ und darnach von in selber lernen wöllen/ und greiffen so ungeschickht griff und verstendt der Mensur nit/ und radprechentz dürch ainander . . .

»In Kürtzen jaren bey mannß gedechtniß« wird etwa 50 bis 80 Jahre bedeuten. Das führt, von 1523 an gerechnet, auf etwa 1460 bis 1450 zurück. Paumann starb 1473.

Sehr bezeichnend erscheint mir aber auch die Mitteilung, daß früher »durchaus mit den federn« geschlagen wurde, also nicht mit den Fingern. Gründe der Wohlanständigkeit, wie sie in den ältesten Zeiten des Lyraspiels vorherrschend gewesen sein sollen[2]), können wir hier wohl kaum als maßgebend anerkennen. Das Schlagen mit dem Plektrum hatte den Vorteil, daß man mit ihm weniger Gefahr lief, sich in dem zu schlagenden Chor zu irren[3]). Akustisch aber war das Spiel mit dem Plektrum bezüglich der Tonbildung dem Spiel mit den Fingern unterlegen[4]). Eher war das Plektrum notwendig bei Metallsaiten, da die Finger das Schlagen derselben (Zupfen) auf die Dauer nicht gut ertragen.

Virdung sagt ferner an einer Stelle:

Die messenen und stehelenen saitten wellen sich zu den lauten nit lassen brauchen. Dann so man die in den bunden mit bloßen fingern angreiffet so wollen sie nit so wol lauten, als so man sie mit eysen oder holt anschlecht.

Eine Bestätigung der Judenkunig'schen Notiz finden wir auch bei Ochsenkhun, der in der Vorrede zu seiner Tabulatur nach einem schwachen Versuch geschichtlicher Darlegung der Entwicklung von 3 bis 11 Saiten Folgendes anführt:

. . . wie dann solliche (nämlich 11 Saiten) ongeverlich unser laut noch hat, das man nit allein concordantzen mit dem Federkiel, wie es die Alten (vergl. den Ausdruck bei Judenkunig) in brauch gehabt/ schlagen/ und darzu

---

1) Gestorben 1526 als »senex«.
2) Forkel, Allgem. Gesch. d. Mus., Bd. I, S. 202.
3) La-Borde, Essai, T. I, S. 17, Anm. a.
4) Helmholtz, Lehre v. d. Tonempf.

ein stimm singen. Sondern die gantze scalam musicam mit allen tonis und semitonis auff alle figurat/ wunderbarlich mag zu wege bringen[1]).

Ferner: In einem Manuskript des 15. Jahrhunderts[2]) sieht man die Laute abgebildet in den Händen Terpsichore's, welche sie mit einem Plektrum schlägt. Es scheint also ziemlich sicher: 1) daß man vor Paumann vorzugsweise mit Plektrum spielte; 2) daß man neben Darmsaiten auch solche von Messing oder Stahl benutzt hatte; 3) daß die Lautenkunst von Beidem im 15. Jahrhundert (etwa Mitte) Abstand genommen habe. Das könnte geringfügig erscheinen. Und doch wirft es vielleicht auf unsere Frage ein aufhellendes Licht. Es ist klar, daß man mit dem Plektrum niemals polymelodisch spielen konnte, höchstens harmonisch, insofern als man mit der Schlagfeder, wie heute bei der Akkord-Zither, über die Saiten streifte. Mit der Schlagfeder ist eben ein individuelles Herausheben einzelner Tonfolgen eine Unmöglichkeit. Ist es also nur ein Zufall, daß das Spiel mit dem Plektrum ziemlich genau zu einer Zeit aufhörte, als die neue Kunst in Deutschland heimisch wurde? Ihre Wiedergabe auf der Laute erforderte zwingend eine andere Technik. Die rechte Hand erhielt neue Aufgaben, denen sie nur gerecht werden konnte, wenn sie die verschiedenen (drei) Stimmen grundsätzlich auf die Finger verteilte.

Es ist nun freilich eigentümlich, daß die deutschen Lauten-Künstler nicht die romanische Tabulatur annahmen. Nur die rhythmischen Zeichen der deutschen Tabulatur sind die der romanischen. Ob sie von dieser entlehnt wurden, ist schwer festzustellen, eben so wenig, ob die Linien-Tabulatur der Romanen *vor* dem 16. Jahrhundert in Deutschland gebraucht worden ist. Eher läßt sich übrigens das Gegenteil annehmen.

Offenbar machte sich bei den Deutschen das Bedürfnis geltend, jene Polymelodie auch in einer besonders ausgeprägten Art der Notation zum Ausdruck zu bringen. Daher jener Unterschied der mehr *chordischen* Notation der Romanen (auf Linien) und der mehr *stimmigen* der Deutschen ohne Linien. Nahmen aber die Deutschen die Linien-Tabulatur nicht an, so fiel damit auch jeder Grund weg, die Zahlen derselben auf ihre Tabulatur zu übertragen. Denn diese haben nur Sinn auf einem Liniensystem, nicht aber im Rahmen einer stimmigen Notation. Die vorhandenen Vokal-Tonbuchstaben anzuwenden verbot ihnen andererseits die

1) Auch die Araber (Perser) kannten neben dem Gebrauch der Finger den des Plektrums (midsrab), wie aus dem Manuskript des Al-Khowarazmi (s. *Land*, gamme arabe, S. 21) zu ersehen ist. Vergl. auch die Abhandlungen der Lautern Brüder, S. 110.

2) Vergl. M. *Brenet*, a. a. O., S. 641.

Rücksicht auf die Unterscheidung der Unisone. Über die relative Zweckmäßigkeit der Buchstaben-Anordnung der deutschen Tabulatur habe ich im übrigen schon im Abschnitt »Bünde etc.« verhandelt.

War nun die Entstehung der deutschen Lauten-Tabulatur, wie ich annehme, wirklich eine Folge-Erscheinung der neuen Kunst der Mehrstimmigkeit, so ist andererseits ziemlich wahrscheinlich, daß, was der deutschen Tabulatur allein eigen, nämlich die Buchstaben-Notation ohne Linien, die Erfindung eines Mannes gewesen sein wird. Man kann sie kaum durch Übereinkunft entstanden denken, weil zu jener Zeit weder Notendruck noch sonstige Mittel des allgemeinen geistigen Austausches von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, von Nation zu Nation vorhanden waren. Persönlicher Unterricht, Schule, — das wird die Geburtsstätte jener Tonschrift gewesen sein; und da wir von keinem größeren und berühmteren Tonsetzer und Instrumenten-Künstler wie Musiklehrer Deutschlands jener Zeit wissen, als von Paumann, da andererseits alle Anzeichen und einige direkte Hindeutungen der Zeitgenossen diesen als Erfinder kennzeichnen, so liegt kein triftiger Grund vor, dies anzuzweifeln.

Wenn Agricola gesagt hat, nur ein Blindgeborener konnte solche Tonschrift erfinden, so wollte er allerdings damit ausdrücken, sie sei schlecht genug dafür gewesen. Diesem Urteil wird man sich vielleicht um so weniger anschließen, als die deutsche Lauten-Tabulatur thatsächlich etwa 150 Jahre bestanden hat. Und wiederum, würde man einwerfen, daß ein Blindgeborener nicht im Stande gewesen wäre, eine solche epochemachende Erfindung zu leisten, so muß darauf hingewiesen werden, daß Paumann offenbar ein für damalige Zeit umfassendes musikalisches Talent war, daß ferner ein Schlick, der Autor sehr beachtenswerter und auch jetzt noch wichtiger Werke über Musik, ebenso wie z. B. Fuenllana, jener geistvolle spanische Komponist des 16. Jahrhunderts, dasselbe Schicksal teilten.

Auch in neuerer Zeit hat es nicht an Stimmen gefehlt, welche die deutsche Lauten-Tabulatur verurteilen. So bezeichnet Wasielewski sie zum Beispiel als unpraktisch und eine unkünstlerische Richtung offenbarend. Unpraktisch möchte ich sie nach Obigem nicht nennen; unkünstlerisch — dieser Ausdruck ließe sich allerdings damit rechtfertigen, daß Bund-Zeichen an die Stelle von Ton-Zeichen traten. Doch muß man bedenken, daß es sich um die ersten Anfänge einer Kunst handelte, und welche Schwierigkeiten dieselbe zu überwinden hatte. Wenn, nach Wasielewski, Leopold Mozart ein ähnliches Urteil über das Unkünstlerische der Violinbünde fällte, so hatte dieser für seine Zeit sicher recht. Aber welch ein Unterschied der Instrumental-Entwicklung besteht zwischen 1450 und 1750.

Auch muß man in Rechnung ziehen, daß die deutsche Tabulatur in gewisser Weise doch musikalischer war, als die romanische, indem sie — allerdings durch Vermittlung der Bünde — schlechterdings alle innerhalb 4 Oktaven liegenden Töne und Halbtöne, darunter eine große Anzahl doppelt, durch je einen Buchstaben festlegte, eine Individualisierung, die die romanische Tabulatur nicht kennt. Daß man sich überraschend schnell — bei einiger Übung — an das Lesen der deutschen Tabulatur, gerade bezüglich der stimmigen Führung, gewöhnt, lehrt der einfache Versuch.

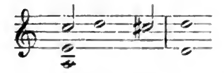
Accidentien.

Noch Praetorius beklagt sich ein Jahrhundert später über die Mode der Komponisten, keine Vorzeichen zu schreiben. Auch Judenkunig sagt schon 1523:

> . . . die des Gesangs unverständig sein und my für fa oder fa für my setzen . . .

Er meint die Lutinisten oder Dilettanten auf der Laute, die die Accidentien nicht richtig in den Lautensatz hineintragen. Denn hier hieß es freilich, sich für mi oder für fa zu entscheiden. Daß das übrigens nicht blos »Unverständigen« schwer wurde, sondern auch Sachverständigen, zeigt der Vergleich verschiedener Bearbeitungen ein und desselben Stückes; wie man sich aus Neusiedler, Judenkunig, Spinacino u. a. leicht überzeugen kann. Es ist ganz merkwürdig, wie der eine fa setzt, wo der andere mi nimmt, und umgekehrt.

Diese Unsicherheit lag in der Entwicklung der *musica ficta* begründet und war offenbar allgemein verbreitet. Man kann daher nicht sagen, daß uns die Lauten-Musik unfehlbar Aufschluß giebt darüber, ob eine Note des Vokalsatzes in zweifelhaften Fällen mit einem Vorzeichen zu versehen sei oder nicht. Immerhin jedoch sind einige Fingerzeige darin wertvoll; namentlich auch bezüglich des Gebrauches des *subsemitonium modi*, welches am Schluß ziemlich ausnahmslos angewendet wurde; und überhaupt bei Ganz- oder Halbschlüssen, freilich, wie schon Arnold[1]) nachweist, vielfach erst nach unmittelbar vorhergegangener Verminderung der Sexte, z. B.:
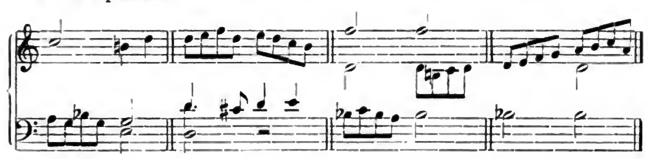


1 Fr. W. Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann; Jahrbücher f. mus. Wissenschaft, II. Bd., S. 85.

Das scheint mir auch Agricola[1]) ausdrücken zu wollen, wenn er sagt (1545):
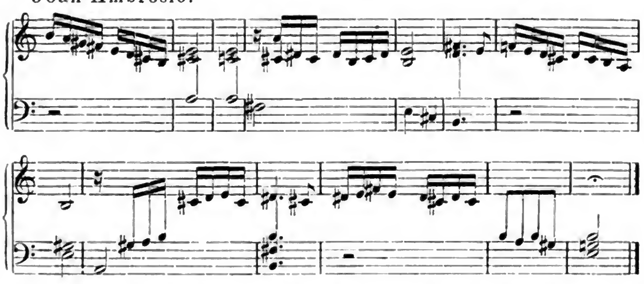
> Semitonia als cis dis fis
> und wie sie sein
> wiewol sie den gesang zieren fein
> pflegt man sie doch selten zu fürn
> sondern allein im syncopirn.

Wir müssen jedoch differenzieren. Denn schon im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt größere Klarheit und Folgerichtigkeit ein. Die frühen Italiener, Spinacino, Joan Ambrosio Dalza[2]) tasten noch sehr unsicher in dem Gebrauch der Chromatik herum. Oft weiß man, wie die unten folgenden Beispiele zeigen, wirklich kaum, weshalb sie so scheinbar ratlos zwischen h und b, zwischen f und fis umherschwanken, manchmal mi und fa ganz unmotiviert in einem Takt vereinigen; und nicht nur in mehreren Stimmen als Querstand, sondern in einer Stimme und deren Melodie-Schritten oder in der Koloratur.

Z. B. Spinacino:



Joan Ambrosio:
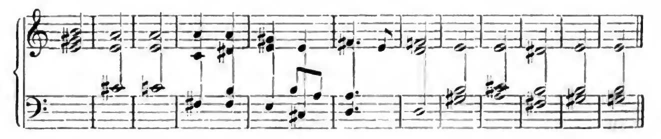


Und doch, sehen wir uns das letzte Beispiel etwas genauer an: so kraus wie es aussieht, das dunkle Gefühl eines Versuchs, durch Chro-
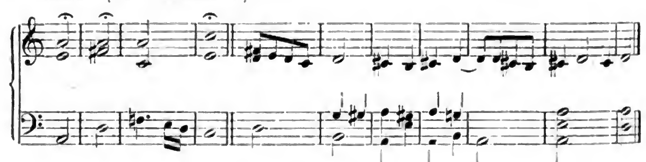
1) A. a. O., Eitner, S. 158.

2) Der Autor des vierten Buchs »Intabolatura de Lauto« (Petrucci 1508) wird auf dem Titel nur mit den Vornamen genannt.
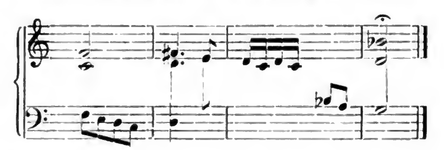
matik zu modulieren, ist in diesem reinen Instrumental-, nicht Vokal-Satz, unverkennbar. Wir können uns denselben harmonisch so vereinfachen:



Ferner (Joan Ambrosio):
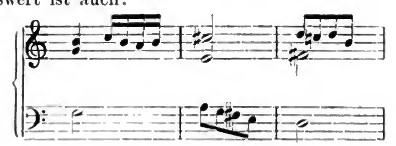


Diese Modulationen sind klar. Merkwürdig ist folgende:



welche vereinfacht lautet:



Bemerkenswert ist auch:



Eine andere Modulation des Spinacino: Also gleich:
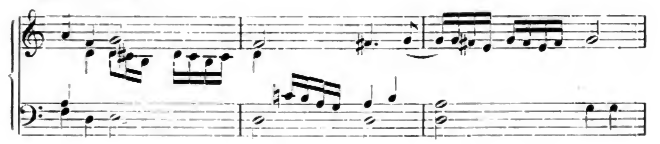


Solche Beispiele für chromatische Modulation sind auch aus den Lautenwerken der deutschen Lutinisten nachzuweisen.
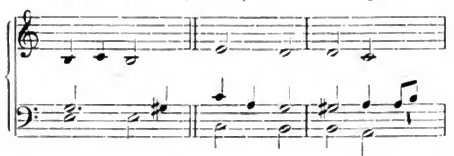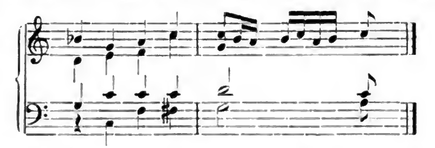




Neusiedler:



Also Modulation von f-dur (d-moll) direkt nach g. Und:
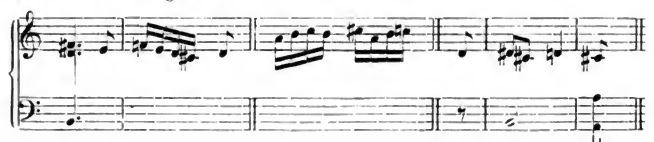


Gerle (übrigens ein Satz von Antonio Rotta, also Ital.):
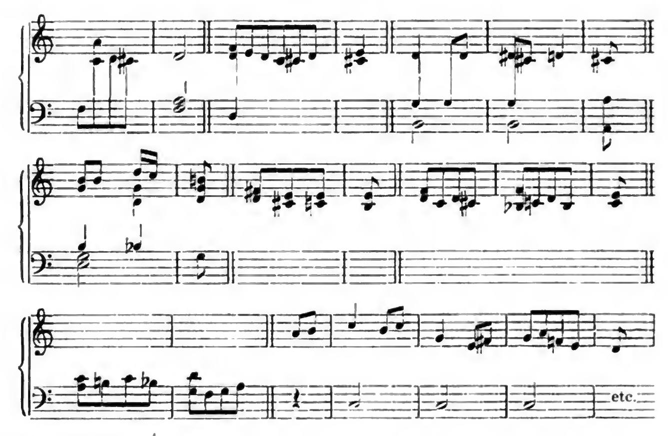


Eine Modulation bei Joan Ambrosio interessiert nebenbei noch besonders dadurch, daß sich hier die harmonische Molltonleiter ganz in moderner Art zeigt. Aus einer »Calata dito zigonze«:



Andere Beispiele für willkürlichen Gebrauch der Chromatik bei Joan Ambrosio sind folgende:





u. a. mehr.

Es ist kein Zufall, daß diese merkwürdige Chromatik sich bei weitem mehr in Instrumental-Stücken als in den arrangierten Vokalsachen zeigt. Die Vokal-Musik kannte sie in dieser Ausdehnung damals keineswegs; aber in Preambeln, Phantasien, Tänzen waltet, wie wir sehen, eine größere Freiheit vor. In dieser Zeit des Überganges von einer in den Kirchentönen verkörperten Harmonie-Empfindung zu einer neuen, tonalen, nimmt sich dieses Umhertasten in der Chromatik wie das Stammeln eines unmündigen Kindes aus, und völlige Klarheit war erst einer späteren Zeit vorbehalten. Nicht zum mindesten aber hat die Instrumentalmusik, so auch die Lautenmusik auf diesen Entwicklungs-Prozeß Einfluß ausgeübt, indem durch sie die Gewöhnung des Gehörs und der Tonempfindung an die Chromatik befördert wurde. Nach und nach fielen die Fesseln der starren Diatonik ab, begriff man die Fähigkeit, in dem gesamten Gebiet der unterscheidbaren Töne hinüber und herüber zu modulieren; mit der Zeit brach sich dann das Bedürfnis Bahn, alle Töne zum Untergrund harmonischer Gebilde zu gestalten. Vorbereitend wirkte auch hier — neben Orgel und Klavier — die Laute, indem ihre gleichsam neutrale Tabulatur der Transposition nach entlegeneren Tonarten [1]) Vorschub leistete.

Freilich benannten die Lutinisten in der Tabulatur die Töne nur mit Griffzeichen; man darf jedoch nicht annehmen, daß sie sich jeglicher Vorstellung der eigentlichen musikalischen Bedeutung dieser Zeichen entschlugen. Letztere waren eben nur Handhaben für die Thätigkeit

1 Tonarten in unserm Sinne.

der linken Hand, und gerade der Umstand, daß die Lutinisten eine Stimmung angaben, daß sie also den untersten Chor mit A oder G und dementsprechend die anderen Chöre bezeichneten, deutet darauf hin, daß wenigstens die Meister sich der Tonbedeutung jener Griffzeichen vollkommen bewußt waren und in Tönen, nicht aber in Griffzeichen dachten. Gingen sie nun von der A-Stimmung aus, so erhielt z. B. das Zeichen m, welches sie freilich mit b übersetzten, unter gewissen Umständen die Bedeutung des subsemitonium modi, d. h. eines erhöhten a; ebenso das Zeichen l die Bedeutung eines erhöhten e statt f etc.

Im Anfang des 16. Jahrhunderts ist von ais und eis etc. noch nicht die Rede. Agricola erwähnt als Semitonia nur fis, cis, gis, dis. Im Lautenspiel aber sehen wir die Enharmonie gleichsam verschleiert (unter den Griffzeichen verborgen) in die Musik hineinschlüpfen, vor allem in die Instrumentalmusik. Der Nachweis des Gebrauches von ais, eis, fisis in der Lautenmusik jener Zeit wird daher nicht ganz ohne Wert sein.
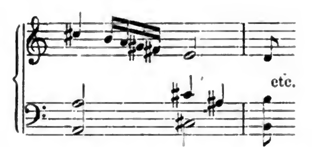
In Gerle's Priamel, welche beginnt:

k 5 k 5 k v 9 v k 5

findet sich ais im sechsten Takte:
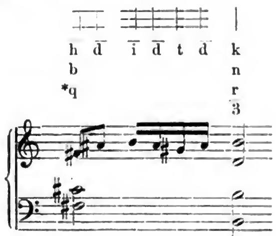
v k 5 t i 4 m | n etc.
g h r
1 5 3
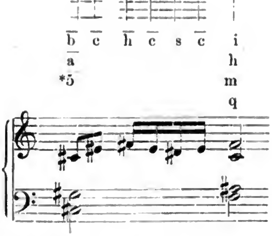
Übertragung:



Dasselbe hat Judenkunig (Gerle übernahm dieses Priamel von ersterem).
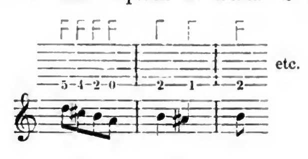
In Gerle's Lautenbuch von 1552:





zugleich als Beispiel für eis.
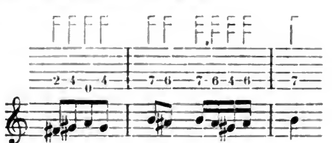
Joan Ambrosio. Im »Suprano de calata« S. 41:



und S. 13b:
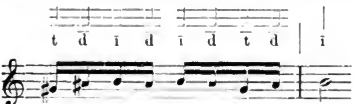


ebenso an anderen Stellen dieser Calata:
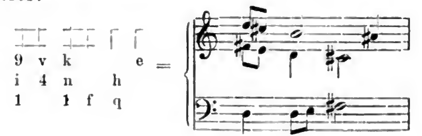


in der Modulation von D nach H.

Judenkunig, »Ain Trium« (Auftakt) (das ı bedeutet ī):
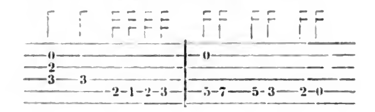


Neusiedler:
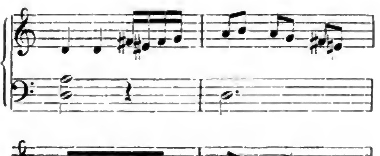


Ochsenkhun: In »Dilexi quoniam« kehrt ais wiederholt wieder, ebenso an verschiedenen anderen Stellen.

Eis finden wir bei Joan Ambrosio p. 38:



gleich
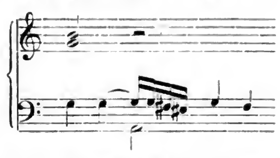


sowie



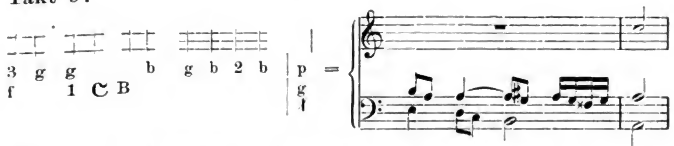
ferner bei Judenkunig:
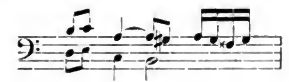


und bei Neusiedler »Laudate dominum« Takt 54:



Fisis finden wir z. B. bei Neusiedler in »Si dormiero« (H. Finck) Takt 9:



ferner in »Sehr kunstreicher Preambel und Fantasey«, Takt 67:



und dies wiederholt sich mehrere Male, beruht also nicht auf einem Druckfehler.

Dieser sehr seltene Gebrauch von fisis ist nun freilich aus Rücksichten der Technik zu erklären. Denn die Koloratur g b 2 b ist leichter zu spielen, als g b q b = namentlich wenn das H im Baß ausgehalten werden soll. Parallelstellen (in obigem Preambel) in anderer Tonart bringen die Koloratur wieder diatonisch, weil hier die Applikatur anders liegt:



Analog müßte es cis-is heißen.

Ob nun obige chromatische Folge aus Rücksichten bequemerer Applikatur gewählt worden ist oder nicht, die Instrumentalmusik jener Zeit wagt es doch schon, mehrere chromatische Töne hinter einander zu bringen. Um so weniger werden sie mißfallen haben, als sie schnell verklangen. Mehr noch als Orgel und Klavier mag die Laute dem Gebrauch der Chromatik Vorschub geleistet haben, da die Nachbarbünde der letzteren immer im Verhältnis von Halbtönen standen, sodaß es schon technisch viel leichter war, chromatisch zu spielen, als diatonisch, namentlich in schnelleren Passagen. Bei Orgel und Klavier war das diatonische Spiel (auf den weißen Tasten) leichter als das chromatische (Wechsel zwischen weißen und schwarzen Tasten). So schreibt schon Joan Ambrosio ganz modern:



und Ähnliches. Vor allem war, wie aus den Beispielen ersichtlich ist, gerade die Koloratur ein Vehikel der Chromatik; und es scheint nicht zweifelhaft, daß dieser Zweig der Lautenkunst, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich abblühte, zur Entwickelung des musikalischen Gefühls für die Chromatik nicht unerheblich beigetragen hat.
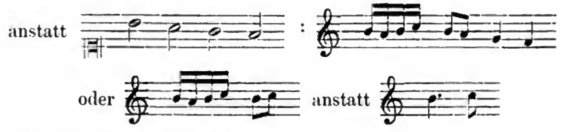
Koloratur.

»Orglisch art ist die beste art mit Coloratur / Risswerck auch . . .« sagt Agricola[1]) bezüglich des Lautenspiels[2]). Neusiedler setzt dieser Art die lutanistische gegenüber, worunter die Satzweise ohne Koloratur zu verstehen ist.

1) A. a. O., Eitner, S. 222.

2) Bezüglich des Wesens der Koloratur in jener Zeit vergl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik (Weitzmann), Leipzig 1899.

Der schnell abklingende Ton der Laute forderte zum »Diminuieren«, wie der Kunstausdruck lautete, geradezu heraus. So hob man gewisse Töne durch eine Wiederholung derselben in einer Koloratur-Phrase hervor, z. B. Neusiedler in »Laudate dominum« (Brumel)



oder zur Ausfüllung von Synkopen:



Auch zur Ausfüllung von Pausen wurde Koloratur angewendet, z. B. statt schrieb der Lutinist

Auch zur Vorbereitung des ersten Schlages wird Koloratur wie ein Anlauf, ein Ausholen gebraucht. So von Judenkunig als Einleitung (Auftakt) zu »Zucht Ehr und Lob«:



In gleicher Weise von den Italienern und Franzosen z. B. in der Sammlung Attaingnant:



und bei Spinacino (Petrucci)



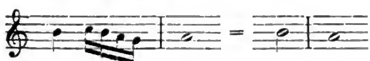
Der Septimen-Vorhalt bei Kadenzen wird mit Vorliebe koloriert:
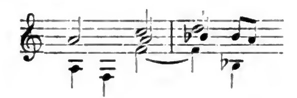


ist der Ausdruck für



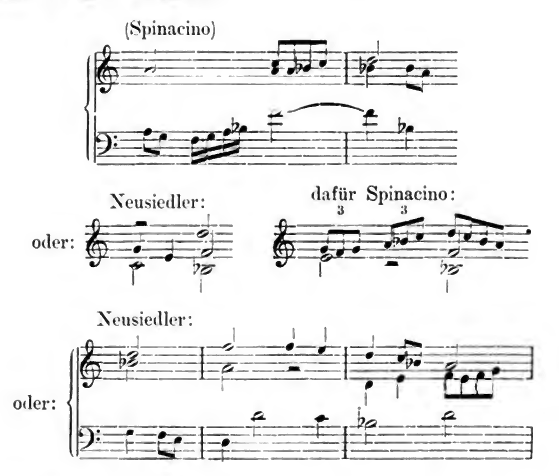
Auch solche Schlüsse sind beliebt:



Im übrigen findet man in den Passagen mehr konventionelles als originelles. Lang auszuhaltende Töne werden mit Wechselnoten (eine Art Triller) geziert, Sprünge durch Tonleiter-Phrasen ausgefüllt. Schreibt z. B. der eine ganz einfach:



so macht der Kolorist daraus:



dafür Spinacino:



Trillerartiges z. B. bei Schlick:



Das Maß der Kolorierung ist je nach Geschmack und Absicht des Autors ein sehr verschiedenes. Judenkunig z. B. gebraucht sie ersichtlich

sehr sparsam; freilich wohl aus dem Grunde, weil das Buch für Lernende bestimmt ist. Neusiedler macht ausgesprochene Unterschiede zwischen kolorierten Stücken (mit »scharpffen laiflein«) und nicht kolorierten. Man kann den Unterschied besonders an solchen Stücken erkennen, die sowohl auf organistische wie auf lutanistische Art gesetzt sind.

Es leuchtet ein, daß letztere Art bei Wiedergabe von Vokal-Kompositionen den Gang der Stimmen am klarsten und reinsten erkennen läßt, während die scharfe Koloratur denselben oft fast ganz verwischt. So verlieren z. B. charakteristische Sprünge, durch diatonische Koloraturgänge ausgefüllt, ihr beabsichtigtes Gepräge und, je stärker diminuiert, je kleiner die Notenwerte der Koloratur werden — Neusiedler gebraucht auch Zweiunddreißigstel in unserem Sinne, wie auch die Italiener —, desto mehr von den anderen Stimmen fällt einfach weg. Man vergleiche hierzu die beiden Bearbeitungen von Josquin's »Adieu mes amours« bei Neusiedler.

Öfters überwuchert die Koloratur das kontrapunktische Gewebe völlig, und dann sind es nur Akkordschläge, die ab und zu die Zufalls-Harmonien des Originals erkennen lassen. Man kann sich schwer vorstellen, daß solche Bearbeitungen von Vokalstücken, wie sie namentlich die Italiener in den Petrucci-Drucken bringen, das musikalische Entzücken der Hörer hervorgerufen haben sollen. Wenn man zum Beispiel[1]) folgendes Lobgedicht auf Spinacino liest:

»Non hec spina manum ledit: sed concitat aures mellifluo cantu . . .«

so wird man von solchem Lob immerhin etwas abrechnen dürfen.

Zuweilen verläßt der Kolorist das vokale Original ganz und ergeht sich schrankenlos eine Weile in kühnen Passagen, die auch nicht durch die leiseste Spur motivischer Arbeit den Zusammenhang mit der Vorlage erkennen lassen. Namentlich die Italiener des Petrucci zeichnen sich durch diese Bevorzugung der Bravour aus; auch ziehen sie gern vor, eine oder zwei Stimmen des Originals auf der einen Laute wiederzugeben, während eine Begleitlaute die koloristische Ausschmückung übernimmt. Mehr Rücksicht auf das Original scheinen die späteren Italiener (Rossetto, Aquila etc.), ebenso die Deutschen, wie Judenkunig, auch Neusiedler, Gerle zu nehmen. Ganz auffallend ist, daß die Lautenstücke mit Gesang meistens die Koloratur verschmähen und sich mit der Wiedergabe der Stimmen des drei- oder mehrstimmigen Originals begnügen. Ochsenkhun, der an der Grenze des von uns behandelten Zeitabschnittes steht (1558) und sich durch Bearbeitung fünf- und sechsstimmiger Vokalsätze auszeichnet, ist zwar auch Kolorist, hält sich dabei aber streng an das Original, dessen Stimmen er, wenigstens akkordisch, möglichst genau wiedergiebt.

1) Intabul. de Lauto, Petrucci, libr. I.

Die Koloratur — ein willkommenes Mittel des Lutinisten, den Glanz seiner Technik zu zeigen — hat also, wie man wohl sagen kann, zu ihrem Theil mit dazu beigetragen, aus dem polyphonen Satz einen mehr akkordischen zu machen und ihn somit der Satzweise des Tanzes anzupassen, der von jeher seinen Rhythmus durch Akkordschläge markierte. Hierdurch aber bekam dieser letztere mit der Zeit eine größere Bedeutung, zunächst in der Instrumental-Musik, dann überhaupt in der allgemeinen Musikempfindung. Näheres darüber an Ort und Stelle.

Vortragszeichen.

In den Tabulaturen sehen wir außer den nackten Ton- und Mensur-Zeichen nur ab und zu ein Kreuzlein, — aber nirgends eine Spur von Andeutung für den Vortrag; weder für das Legatospiel, noch für ein Piano oder Forte, für Dehnung oder Beschleunigung, crescendo oder decrescendo, auch nicht für einen Triller oder Mordant. Sollen wir daraus entnehmen, daß die Lauten-Meister jener Zeit aller Vortrags-Nuancen ermangelten? Daß sie vor allem der vielen technischen Kunstgriffe entraten haben, welche den Ton zu einem eindringlichen, zu einem ergreifenden gestalten? Ganz läßt sich das kaum begreifen, im Hinblick auf die Überschwänglichkeit des Lobes und der Bewunderung, die von den Zeitgenossen dem Lautenklang gezollt werden. Mercur, Apollo, Amphion, Themistocles und die gesamte einschlägige Mythologie werden aufgeboten, um die ethischen Wirkungen des Lautenspieles zu schildern; wenn man auch nicht so weit geht wie der Araber im Mittelalter, der mit dem Lautenklang selbst körperliches Gebrechen zu heilen vermeint.

Doch dürfen wir nicht vergessen: auch heutzutage giebt die feinste Notierung, die mit den raffiniertesten Mitteln arbeitet, noch lange nicht den Geist eines musikalischen, aus der Tiefe der Innerlichkeit geschöpften Meisterwerkes wieder. Die letzten Geheimnisse einer Kunst behält der schaffende und der lehrende Künstler auch jetzt noch für sich; um wie viel mehr zu einer Zeit, die fast alle Gebiete des wissenschaftlichen, künstlerischen, gewerblichen Lebens mit dem Schleier des Geheimnisses oder des Geheimthuens umgaben; in der der Alchymist die Kunst des Goldmachens nur den vertrautesten Schüler offenbarte; in der die gewaltige Macht der Öffentlichkeit, die schließlich auch die dichtesten Schleier lüftet, noch unbekannt war. Mersenne sagt einmal ganz bezeichnend[1]):

. . . il n'y a, neantmoins qu'Adrien le Roy qui ayt donné par escrit quelques preceptes de son instruction, ils ont peut-estre creu acquerir plus de gloire à tenir cet Art caché qu'à le divulguer: de là vient, que les pièces qui sortent de leurs mains, ne sont jamais touchées selon leur intention . . .

1) A. a. O., Instruments, L. II, S. 82, 83.

Und um diesem Übelstande abzuhelfen, stellt Mersenne eine Vortrags-Vorschrift bis ins Detail auf. Ich fürchte, dies wird dem Mangel an musikalischem Verständnis nicht eben abgeholfen und vor allem den Lehrer nicht ersetzt haben.

Auch der Kunstgesang jener Zeit kann kaum als des Ausdruckes ermangelnd gedacht werden. Und doch findet sich nirgends eine Andeutung wie piano oder forte oder crescendo in den Notationen. Offenbar hielten die Meister den Ausdruck für überhaupt nicht notierbar[1]), doch zweifellos war auch der Lautenton modulationsfähig. Mersenne sagt in dem Abschnitt über die Instrumente[2]):

»Le son est plus doux, quand la main touche immediatement la chorde . . . d'autant que le doigt de l'homme tempere le son avec Art et l'adoucit tant qu'on veut . . .

C'est donc la variété qui rend le son agréable et s'il n'est varié il mérite plustost d'estre appellé bruit que son.«

Wenn letzteres auch mehr im Gegensatz zu dem *son continu* der Flöte gemeint ist, so geht doch der Sinn des Ganzen darauf hinaus, daß die Art und Weise des Anschlags den Ton angenehm verändert, veredelt, verstärkt, abschwächt, je nach der Absicht des Spielers.

Auch die Anschlagstelle spielte, wie wir früher sahen, eine Rolle, und die linke Hand konnte den Ton in Bezug auf seine Färbung beeinflussen. Das Beben der linken Hand ist noch jetzt — mit Maß ausgeführt, ein garnicht zu missender Kunstgriff unserer Instrumentalisten auf Saiten-Instrumenten, um den Ton zu individualisieren, ihn süßer zu machen. Und dieses Beben brauchte nicht erfunden zu werden; es lag in der Natur der Hand, und jeder Künstler mußte von selbst auf dieses Mittel des Ausdrucks verfallen. Daß es damals — wenigstens auf Streichinstrumenten — schon bekannt war, zeigt eine Stelle in Agricola's Musica instrumentalis[3]):

Auch schafft man mit dem zittern frey/
Das süßer laut die melodey.

Auch scheint mir die Annahme nicht ausgeschlossen, daß die sogenannten *Mordanten* damals — also schon Anfang des 16. Jahrhunderts — als Verzierungen des Tons stark in Gebrauch der Lutinisten gewesen sind, ohne daß ihre Tonschrift Zeichen dafür besaß. Über diesen Punkt spricht sich Agricola[4]) wie folgt aus:

---

1) Aus Vorträgen des Herrn Prof. Dr. Fleischer entnehme ich allerdings die Notiz, daß in einer Flötenschule des Jahres 1535 (Fontegara) thatsächlich Zeichen für »vivace«, »tremolo« und »suave« vorkommen.

2) S. 11, 12.

3) Eitner, S. 204.

4) Eitner, S. 222.

Jeewol alhie noch etwas mehr
Von solcher Kunst zusagen wer
Als nemlich vom Coloriren
Und von Mordanten zu füren.
Welches trefflich ziert die Melodey
Auff Instrumenten allerley/ . . .

Wie aber die Mordanten gemacht wurden, sagt er nicht:

Dieweil ichs aber auf dis mal
Alhie nicht kan beschreiben all
Denn es wolt werden viel zulang
So laß ich fahren diesen schwang.

Aber der, allerdings erst Ende des 16. Jahrhunderts schreibende, Waisselius giebt doch eine ziemlich genaue Beschreibung des Mordants, wie folgt:

Mordanten werden genennet gleich als Moderanten/ und werden auch mit den Fingern der lincken Hand gemacht. Sie werden aber allein in Griffen gantzer und halber Schlege/ und in Leuflein/ da vier Noten auf 1 Schlag gehen . . . gebraucht . . . Die Mordanten dienen dazu/ das sie dem Lautenschlagen eine Lieblichkeit geben/ und werden bisweilen mit dem Zeiger/ bisweilen mit dem Mittelfinger/ bisweilen mit dem Goldfinger/ bisweilen auch mit dem kleinen Finger/ gemacht also/ das die Finger/ mit welchen die Mordanten gemacht werden/ in den Griffen/ etwas langsamer/ denn die andern/ auff die Buchstaben gesetzt/ zwey als drey mal/ gleich als zitternde/ auff und nider bewegt werden/ In etlichen Griffen werden die Mordanten über dem Finger/ damit der Buchstaben gegriffen/ mit dem kleinen Finger gemacht . . . . . . Von diesen Dingen kann man nicht gewisse Regel schreiben/ Dieses muß die Zeit in übung geben . . .

Diese Mordanten oder Moderanten, eine Bezeichnung, die vielleicht doch eine gewisse Tonveränderung, Tonfärbung ausdrückt, verstehe ich als in zweierlei Art gebräuchlich, nämlich einmal als Beben, genau so, wie es unsere heutigen Streicher gebrauchen und wie sie Baron ganz deutlich für die Laute beschreibt, ferner als Pralltriller gleich dem Mordant Ammerbach's[1]), und als eine Art *tremblement* des Gaultier und Mersenne[2]).

Auch bei Waisselius finden sich Zeichen für Mordanten in der Tabulatur nicht vor. Man muß also annehmen, daß diese Verzierung dem Geschmacke des Ausübenden überlassen blieb. Je weiter aber im Laufe der Zeit die Lautenmusik sich von ihrem Ursprung, der polymelodischen Vokalmusik entfernte; je selbständiger sie sich zur wirklichen reinen Instrumentalkunst entwickelte, und je mehr sich ihre Technik verfeinerte und dem Virtuosenhaften zustrebte, um so stärker trat das Bedürfnis

---

1) Wasielewski, a. a. O., S. 25.
2) Siehe auch O. Fleischer, Denis Gaultier, S. 69.

nach Verallgemeinerung, nach äußerer Klarlegung der Vortragskunst, der Manieren in den Vordergrund.

Der Bindebogen z. B., der nach O. Fleischer[1]) schon spätestens Mitte des 16. Jahrhunderts in der Lautenmusik gebräuchlich war, drang erst Anfang des 17. Jahrhunderts in die Notenschrift ein. Bezüglich der großen Zahl von Zeichen (Vortragszeichen) für die Spieltechnik, welche Mersenne einführte oder wenigstens verzeichnet, verweise ich auf die angezogene Schrift des oben genannten Forschers.

Zum Schluß dieses Abschnittes mache ich auf das in den Beilagen enthaltene Priamel Nr. V Neusiedler's aufmerksam, welches mir wie kein anderes Lautenstück aus jener Zeit durch die Art der Behandlung des Satzes, durch den Wechsel des eigentümlich klagenden Motivs aus höheren in tiefere Lagen, den Wechsel des Ausdruckes und der Stimmung anzudeuten scheint. Man kann sich sehr wohl vorstellen, daß der Lautenkünstler durch die Verschiedenheit des Anschlags, durch dynamische Veränderungen, wie durch die Ausdrucksmittel der linken Hand den Wiederholungen jenes Motivs immer neue und reizvolle Farben zu verleihen im Stande war.

Tempo, Takt[2]).

Nach Judenkunig (lateinischer Teil des Werkes) ist 𝄐 das Zeichen für »una brevis«. Dieses Zeichen füllt also den langen Schlag (*longum mensure tactum*) aus. Bei Attaingnant (*Epitoma musice* von Orontius Fineus) ist zu diesem Punkt bemerkt:

«𝄐 sapelle poinct dorgue et vault double semibreve ou autant quon le veult faire valoir.»

Und an einer anderen Stelle:

«Et notez que en la tabulature du lutz on ne use point de breves/ longues et maximes/ pour ce que le son de chacune chorde nest nomplus long que une semibreve.»

Der lange Schlag zerfällt in (2 oder 3) Schläge = |. Und diese wieder in Unterabteilungen: ⌈ ⌈ ⌈ ⌈. Die Angaben über die prinzipielle Zeitdauer des Schlages sind verschieden. Eine sehr ungenaue Vorschrift giebt Joan Ambrosio in seiner »Regula«, indem er sonderbarer Weise das Maß des Schlages (mesura) nach den kleineren Notenwerten unter ihm bemißt:

«| ⌈ ⌈ ⌈ ⌈. Il primo significa la mesura che devi tegnir: laqual bisogna pigliarla si larga che in quel tempo tu possi dare le botte dal numero di-

1) Denis Gaultier, unter Bezugnahme auf Praetorius Syntagma III.

2) Über die rhythmischen Verhältnisse siehe den Abschnitt Instrumental-Stil.

minuto: per que lo secondo segno vale per la mita del primo, el terzo per la mita del primo, etc. etc.«

Das heißt also so viel: man messe den Schlag so, daß man noch die kleinsten Notenwerte schlagen kann. Doch werden wir nicht vergessen dürfen, daß Joanambrosio »accomplacentia de quelli desiderano dare principio a tal virtu« schrieb.

Neusiedler sagt:

»Einen solchen Schlag | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt/ als wie die ur oder glocken auff dem Turm schlecht/ gerad dieselbe leng/ oder als wan man gelt fein gemach zelt/ und spricht eins/ zwey/ drey/ vier/ ist eins als vil als das ander/ der glocke straich oder mit dem gelt zeln/ das bedeutet der lange | und wird ein schlag genannt . . .«

Und weiter bei Besprechung der Pausen:

»| bedeutet ein suspiri die kann man nicht aussprechen noch zelen, sondern man muß den athem an sich ziehen/ gleich als wann einer ein suppen aus einem löffel wolt saufen.«

Gerle (1532) erläutert das Zählen nach dem Glockenschlag noch dahin:

»Wenn du der schlag ur nach wilt 4 zellen, so hast du zwey sylben am viere zu sprechen, die selbigen müssen gleych so bald gesprochen werden als das eins. Also müssen auch zween Buchstaben c n in einem langen Schlag gegeigt werden.«

Mersenne[1]) sagt:

«Il faut remarquer, que le temps d'une mesure ne doit durer qu'une seconde minute, c'est à dire la 3600 partie d'une heure.»

Dieses stimmt wohl ziemlich mit den Angaben Gerle's und Neusiedler's überein. Nach Mälzel's Metronom würde dies = 60 sein. Doch war dieses Maß selbstverständlich nicht absolut feststehend, schon deswegen nicht, weil die Fähigkeit der Spieler in der Bewältigung von schnelleren Passagen und auch schon im Legato-Spiel doch eine sehr verschiedene war. Außerdem aber erfordert die Wiedergabe eines erhabener dahinschreitenden Motetten-Satzes eine langsamere Bewegung als die eines munteren Liedes, ebenso wie die Piva (Hupfauf) gegenüber der Pavana.

Seltsam wenig Andeutungen über diesen Punkt bringen die Lauten-Autoren. Denn auch mit den Tempus-Vorzeichen der Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts finden sie sich anscheinend nicht in vollkommener Übereinstimmung. So sagt Judenkunig im Jahre 1523:

---

1) Harm. univ., Instruments, S. 144.

»Und der strich der durch den gantzen ring geht, der bedeutet nit mer/ dan das die mensur behender geschlagen sol werden.«

und an einer anderen Stelle:

»item merkt von dem abpruch der noten/ das wirdt in dem gesang mit ainem strich dürch das zaichen verzeichnet/ und wirdt allein dürch den schlag oder mensur gemessen/ und nicht dürch die noten oder figura/ sünder under denselben zaichen geschiecht den noten khain abpruch/ an irem gelten allain in der mensur oder maß/ die sol behennder geschlagen werden.«

Also der *integer valor* des Schlages wird bei ¢ Φ nicht halbiert, sondern das Tempo soll nur schneller genommen werden. Wie viel, darüber schweigt der Autor. Offenbar setzt er das Gefühl für das Tempo voraus, — abgesehen davon, daß ihm kein Metronom zur Verfügung steht. Daher mag es wohl auch kommen, daß einige Autoren Tempovorzeichen überhaupt weglassen oder nur bei Taktwechsel bringen, wie Gerle, Neusiedler, Ochsenkhun. Die Italiener des Petrucci, ebenso Judenkunig, Schlick setzen sie meist gewissenhaft vor ihre Stücke. In der Sammlung Attaingnant haben nur die Lautenstücke mit Gesang Tempozeichen, nicht die Instrumentalsachen (Tänze und Préludes).

Bei den Tänzen Joan Ambrosio's ist wenigstens das eine ersichtlich, daß in der bekannten Folge Pavana, Saltarello und Piva (oder Springardo, deutsch Hupfauf) das Tempo entsprechend schneller wird:

Pavana: C =

Saltarello: ¢ 3 = … oder: …

Piva: ¢ 3 = … oder: …

Der Saltarello hat auch das Zeichen:

C 3 =

oder auch:

O =

mit folgender Piva:

Φ 3 =

Die Calata hat das Zeichen ¢ =

(also sehr verschieden in Tempo und Rhythmus)

oder ¢ 3 =

oder C =

oder Φ =

7*

Bei Judenkunig:

Hoftanz ⦶ =

oder 3 =

oder C =
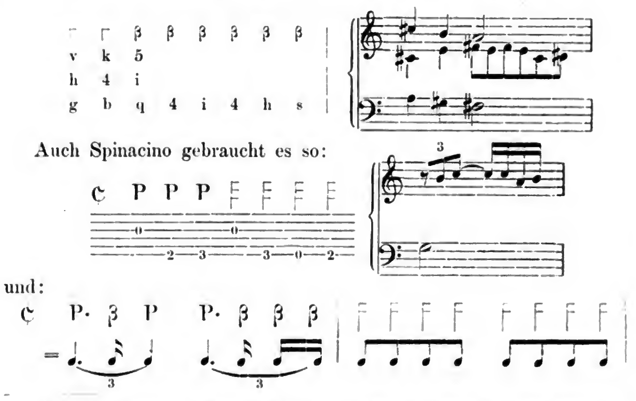
oder ○ =

Niederländischer Rundtanz C =

Spanischer Hoftanz ₵ =
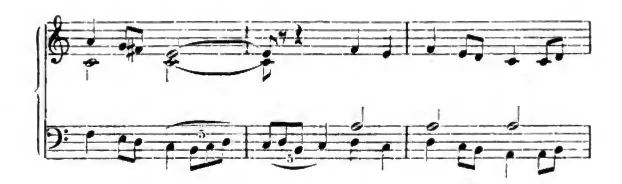
Hier möchte ich noch einschalten, daß die Padoana[1]) bei Gerle stets $^3/_4$-Takt = oder $^3/_8$ = hat, der Saltarello $^4/_4$ und $^3/_4$, der Passemeso $^4/_4$, die Galliarda $^3/_4$. Doch müßte man die italienischen Originale einsehen, um der Sache ganz gewiß zu sein. Die Anwendung des Taktstriches machte übrigens die Tempo-Vorzeichen entbehrlicher, als in der Vokalmusik. Jedenfalls aber war die Unterscheidung C und ₵ sehr unsicher. So schreibt Neusiedler einmal unter dem Zeichen ₵ 3 = während Spinacino dafür setzt.

Die Mensurzeichen für die Sesquialtera proportio = wird von den Italienern öfters gebraucht (Spinacino, Joan Ambrosio), weniger von den Deutschen, die dafür meist einsetzen. Nur Judenkunig bringt die runden Zeichen einmal im $^4/_4$-Takt als Sextolen:



1) Nicht »Pavana«. Vergl. a. Böhme, »Gesch. d. Tanzes in Deutschland«.

Die Italiener wenden übrigens auch einen $^5/_8$-Takt an, allerdings selten. Z. B. Spinacino in libro I »La mora« (übrigens von Isaak), Tempovorzeichnung fehlt, $^4/_4$-Takt; der 42. und 43. Takt lautet:

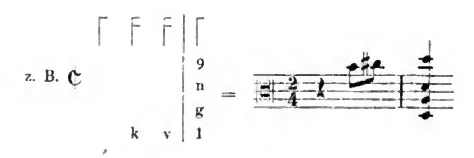


Die *Regula* im libro IV bei Petrucci erklärt diese Notenwerte so:

»Sonno etiam de altera sorte ⌐ ⌐ de si quali el secondo vale per la mita del primo. e cinque del secondo vale per uno dal segno | .«

Ob dieselben aus Rücksichten auf ähnliche Rhythmen des Vokalsatzes entstanden sind, vermag ich nicht zu beurteilen. Joan Ambrosio (libro IV) bringt selbst kein einziges Beispiel dafür.

Der Auftakt, der in der Vokalmusik in der Regel nicht als solcher geschrieben wurde — die Stimme begann mit dem vollen Wert der Brevis — scheint im wesentlichen durch das Instrumenten-Spiel seinen eigentlichen Charakter wieder erhalten zu haben. Besonders war es der Tanz, der den Auftakt wie von selbst mit sich brachte. Doch können sich die Autoren offenbar nur schwer von der älteren Anschauung losmachen. Joan Ambrosio und Judenkunig schreiben vielfach die ganze Mensur des zum Auftakt gehörigen Taktes:



Doch kommt auch bei ihnen der Auftakt in unserer Gestalt ohne vorherige Pause vor. Die Preambeln beginnen meist mit dem ganzen Takt; sehr selten mit dem Auftakt (bei Neusiedler nur ein einziges), und noch bei Waisselius (Ende des 16. Jahrhunderts) beginnen die »Phantasien« regelmäßig mit dem vollen Takt.

Der Taktstrich (oder an seiner Stelle eine entsprechende Lücke in der Notation) ist ein Kind der Instrumentalmusik; in erster Linie des Tanzes, dessen scharfe rhythmische Einschnitte er versinnbildlicht[1]. Sobald der Tanz als Kunstmusik notiert wurde, wollte das Auge in der Unterscheidung der betonten und weniger oder nicht betonten Teile des Rhythmus unterstützt werden. Aber auch bei den Übertragungen von Vokalstücken auf ein einziges Instrument war die partiturmäßige Taktierung ein Bedürfnis. So finden wir schon in den Petrucci-Drucken (1507, 1508) den Taktstrich durchgehends für alle Gattungen der Lautenmusik angewandt. Eigentümlicher Weise ist in der Sammlung Attaingnant (1529) der Taktstrich weder in den Tänzen, noch in den Préludes, noch in den arrangierten Vokalsätzen durchgeführt, und man wird z. B. in Prélude II finden, daß dadurch eine viel größere rhythmische Freiheit gewährleistet wird, der man in unserer taktischen Notenschrift nur durch starken Wechsel von $^4/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$ gerecht werden kann. Unsere Taktstriche haben jene rhythmischen Feinheiten zum Teil verwischt[2]. Dagegen haben die *chansons* (2 Stimmen Laute, 1 Stimme zu singen) auch in der Singstimme (musique) Taktstriche, während z. B. in den Schlick'schen Liedern mit Lautenbegleitung (1512) die Taktstriche noch fehlen. Dieses Eindringen des Taktstriches in die Mensuralnotation bei den Franzosen darf nicht übersehen werden. Hier tritt, ob zum ersten Male oder nicht, der Einfluß der taktierenden Instrumentalmusik auf die bis dahin übliche Notation deutlich in die Erscheinung. Doch bedurfte es noch eines längeren Zeitraumes, um dem Taktstrich zum dauernden Siege in der Vokalnotation zu verhelfen.

Sogenannte »Sincupationes« (Synkopationes)[3]) kommen in den Preambeln der Lutinisten öfters vor. Neusiedler erwähnt sie direkt als etwas Besonderes in folgender Überschrift:

»Sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darinnen sind begriffen . . . auch sincupationes . . .«
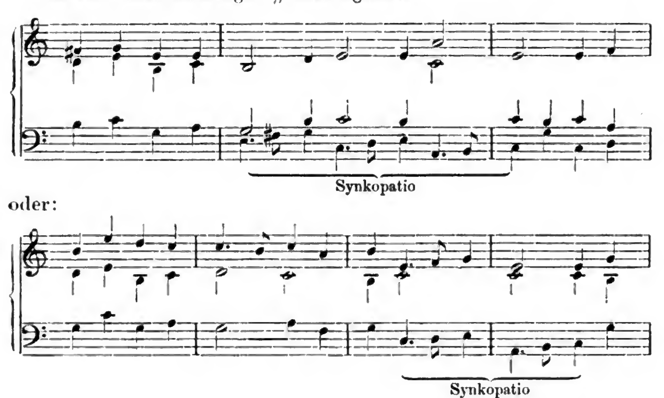
---

1) »Schlag«, »Takt«, »Taktstrich«, »Taktstock« haben offenbar gemeinsamen Ursprung: Trommelschlag (battement) regelte den Marsch der Landsknechte; er begleitete noch im 16. Jahrhundert den Tanz (auch den höfischen), indem er den Rhythmus präzisierte, daher hieß wohl bei den Franzosen der Taktstrich »baston«.

2) Vergl. H. Bellermann, Mensuralnotenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts, S. 26.

3) Vergl. H. Riemann, Studien z. Gesch. d. Notenschrift, S. 283.

Es sind Takt-Rückungen [1]), wie folgende:



Fast scheint es, als sei diese Synkopatio nichts anderes als ein anderer Ausdruck für die Hemiolia proportio der Mensuralmusik, indem in einem zweiteiligen Rhythmus plötzlich ein dreiteiliger auftritt.
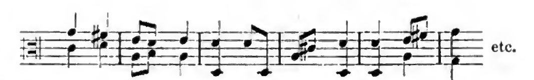
Endlich möchte ich auf den Gebrauch des Halters 𝄐 in dem Osterlied »Christ ist erstanden« in der Bearbeitung durch Judenkunig hinweisen. Das wahrscheinlich sehr alte choralartige Lied muß hiernach ganz in der Weise des späteren protestantischen homophonen Chorals mit rhythmischen Vers-Einschnitten gesungen worden sein.

Tonalität, Quinten-Parallelen.
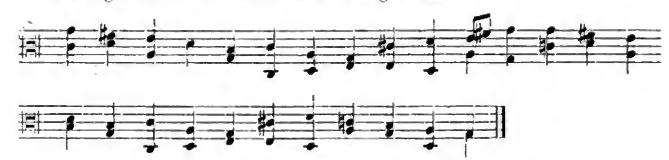
Die Lautenmusik des frühen 16. Jahrhunderts steht noch mit beiden Füßen in den Kirchen-Tonarten, was um so erklärlicher ist, als sie zum großen Teil die Vokalmusik jener Zeit wiedergiebt. Auch die Preambeln oder Phantasien tragen noch sehr den Stempel der Abhängigkeit von ihren vokalen Vorbildern, und selbst der Tanz, von dem man doch anzunehmen geneigt ist, daß er das Dur-Empfinden bevorzugt, zeigt die Nichtgeschlossenheit der mittelalterlichen Tonalität. Nehmen wir z. B. den einfachen »Hoff dantz« Judenkunig's. Er beginnt:



1) Vergl. auch musikal. Beilage, Nr. IV und VI.



Verfolgen wir den harmonischen Gang weiter:



Ein fortgesetzter Kampf zwischen zwei Tonarten, ohne eigentlich sichere Entscheidung! Der Leiteton ist noch in keiner Weise klar empfunden, und eine geheime Scheu gegen den *tonus lascivus* zieht durch die meisten dieser doch der Lust gewidmeten Stücke hindurch.

Die Tänze des Joan Ambrosio zeigen dagegen eine auffallende Hinneigung zu Dur; aber auch sie wird freilich oft durch ein Versagen des Leitetons gestört:

z. B.

oder

oder

oder

oder

Diese Wendungen beruhen nicht etwa auf Druckfehlern, da sie sich wiederholen. Meist aber schließen diese Tanzstücke Joan Ambrosio's mit dem Anfangs-Ton, halten auch die Haupt-Tonart im großen und ganzen fest. Pavana, Saltarello und Piva sind also nur durch Tempo und Rhythmus unterschieden, nicht aber durch Wechsel der Tonart. Über das Motivische später.

Die »Pavana alla ferrarese« desselben Autors zeigt, ob zufällig oder nicht, eine auffallend geschlossene Tonalität in modernem Sinne. Charakteristisch ist die öfter gebrauchte modulierende Wendung:



und ganz eigentümlich sind Stellen wie diese:



wobei das tiefe b statt h (Leiteton), vermutlich zur Vermeidung des Tritonus, genommen wird.
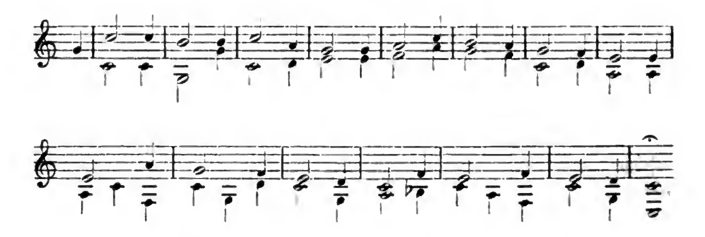
Die italienischen Tänze, welche in dem Lautenbuch Gerle's von 1552 enthalten sind, sind sehr verschieden in der Tonalität. Während einige zwischen Dur und Moll, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, umhertaumeln, zeigen andere wieder eine ganz geschlossene Dur- oder Moll-Tonalität. Aber selbst bei gewöhnlichen »Gassenhauern« kommt die Moll-Empfindung bisweilen vor, so bei »Ich ging wol bey der Nacht« (Neusiedler), das in dorischer Tonart steht, freilich mit Anwendung des Leitetons.

Man ersieht aus den angeführten Beispielen zur Genüge, daß diese Tänze ein Gemisch von Natur- und Kunstprodukten sind. Selbst wenn man annimmt, daß das Volk in seinen Liedern und Tänzen wirklich auch in unserem Mollsinne gedacht hat, — das was die Lauten-Autoren darin bieten, entspricht nur zum Teil dem Volksmäßigen; die Theorie der Kirchen-Tonarten blickt überall hindurch. Sehr bezeichnend hierfür erscheint mir ein Beispiel in Judenkunig's Tabulatur. Auf das ernste, Volkstümliches und Kirchliches mischende »Christ ist erstanden« [1])



folgt: »Und wer er nit erstanden«, das in der Melodie etwas Naiv-urwüchsiges, aus dem Volke Stammendes hat:

1) Betreffs des Alters dieses Liedes vergl. auch Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 553, Anmerkung.
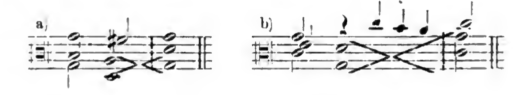


Die darunter gesetzte harmonische Begleitung ist zwar harmonisch fast modern, die Anwendung des b statt des Leittons und die Vermeidung des Quartsextakkords im vorletzten Takt charakteristisch genug für den Autor, der die ehrwürdigen Regeln der Kirchen-Tonarten in die Volksweise hineinträgt. Beiläufig möchte ich auf den Bau dieser Melodie aufmerksam machen, die in einer schön geschwungenen Kurve dahingeht, von dem c^2 bis zum c^1; die Beantwortung



des Motivs wird sequenzartig zur Bildung des 3. Melodiegliedes benutzt, welches seinerseits zum Trugschluß führt. Das 4. Glied schließt dann endgiltig auf dem tonalen Dreiklang[1]) ab. Es waltet in dem Ganzen strenge und klare Tonalität, und zwar eine solche, die auf dem Boden unberührter Volksempfindung gewachsen ist.
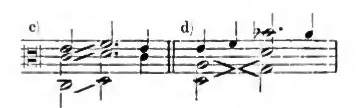
Den Lutinisten sind schon von ihren Zeitgenossen Verstöße gegen die Gesetze der musikalischen Theorie vorgeworfen worden, und namentlich ein Verbot, das der Quinten-Fortschreitungen, finden wir in den Lauten-Sätzen thatsächlich oft verletzt. Zunächst in denjenigen, welche Arrangements von Gesangs-Kompositionen sind; denn da die Stimmkreuzungen der letzteren auf der Laute nicht zum Ausdruck kamen, so erschienen an ihrer Stelle hier vielfach nicht beabsichtigte Quinten-Parallelen. Stellen wie[2]):



---

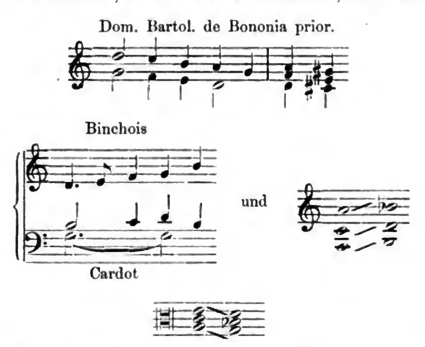
1) Freilich Dreiklang, dessen große Terz und Quinte nur empfunden werden, nicht aber thatsächlich geschrieben sind.

2) Von Meistern aus der Zeit Dufay's (Stainer, "Dufay and his Contemporaries").



kamen bei den Meistern des Vokalsatzes öfters vor. Sie mußten im Lautensatz als Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen klingen. Doch darf man in der Verurteilung der Lutinisten hierbei nicht zu weit gehen. Die Beispiele a), b), d) bieten Quinten-Fortschreitungen, die in der modernen Instrumental-Musik längst nicht mehr verpönt sind, da sie nicht aus der Tonalität herausführen. Bei c) aber wird, wenn sich die Vokal-Meister solche harmonischen Führungen überhaupt erlauben durften, die Oktaven-Fortschreitung des Lauten-Satzes nichts daran verschlechtert haben.

Dazu kam, daß die drei unteren Chöre an und für sich schon Oktaven bei sich hatten, wodurch Quintenfolgen vielfach gar nicht in ihrer Nacktheit erschienen, sondern unter einem mixturähnlichen Klang verschwanden. In der Praxis wurde übrigens das Quinten-Verbot, wenigstens im 15. Jahrhundert, noch vielfach mißachtet, so z. B.:
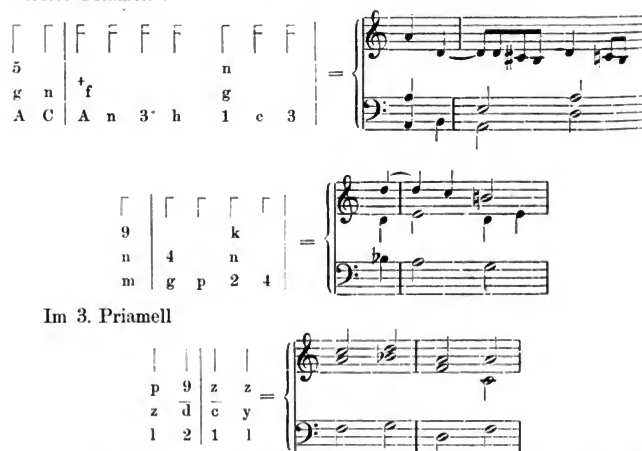


Um so seltsamer freilich berührt es, daß die Lutinisten des 16. Jahrhunderts (selbst am Ende desselben, z. B. Waisselius) in der reinen Instrumental-Musik, in den Tänzen wie Preambeln und Phantasien, sich keineswegs vor den auffälligsten Quinten-Fortschreitungen scheuten. Da die Autoren, wie Judenkunig, Neusiedler u. a., sich durchaus als Musiker fühlten[1]), so wird man voraussetzen dürfen, daß sie mit den

1) Judenkunig sagt: »dann es ist nit von nöten das man ainem jedlichen sein gedicht nachslahe/ oder schreibe dann ain güeter Lutenist/ kan im pald ain pessere gestalt geben dan ain unerfarener componist«.

musikalischen Gesetzen vertraut waren, und läßt sich daher die ungenierte Anwendung von Quinten-Folgen auf der Laute vielleicht durch die akustischen Eigentümlichkeiten des Lautenklanges erklären.
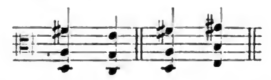
Auch das Beispiel der Organisten mag darauf Einfluß gehabt haben. Da die Scheidung des Pfeifenwerks zu Paumann's Zeit noch nicht stattgefunden hatte, so ertönten die Quinten- und Oktavregister fortwährend in gleicher Weise wie die übrigen Stimmen, und die Organisten nahmen deshalb keinen Anstand, Quinten und Oktaven ausdrücklich vorzuschreiben[1]). Einige Beispiele von Quinten-Fortschritten: Judenkunig, »erstes Priamell«.



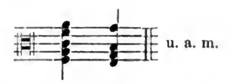
Im 3. Priamell

Viel mehr als ein halbes Dutzend solcher Quintenfolgen dürfte das Judenkunig'sche Werk kaum enthalten. Aber auch die stärkste unter ihnen (im dritten Priamell) verliert durch die mixturartige Wirkung der Begleit-Oktaven an Schärfe und mag deshalb durchaus nicht schlecht geklungen haben.
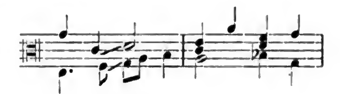
Auch die Italiener, Spinacino, Joan Ambrosio, scheuen die Quintenfolge nicht. Letzterer schreibt:



1) Vergl. F. W. Arnold, »Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann«, Jahrb. f. Musikwiss., 1867, S. 87.

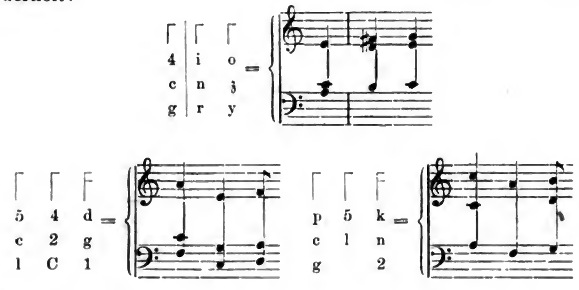


In dem Prelude I bei Attaingnant kommt vor:
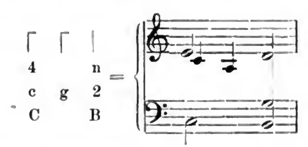


Sonst sind aber die Preludes ziemlich frei davon.

Neusiedler lehrt in seinen Fingerübungen geradezu Quinten-Gänge und rücksichtslos schreibt er in seinem »sehr kunstreichen Preambel« wiederholt:
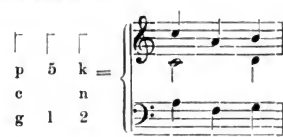


und mehr dergleichen.
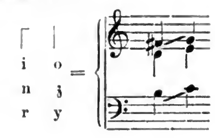
Ebenso in seinem »sehr guten organistischen Preambel«:



Ferner im Preambel auf Seite t:



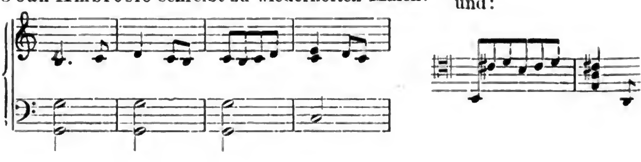
und im Preambel auf Seite siiii
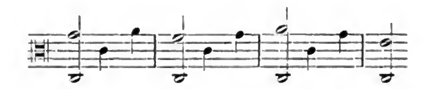


Auch in Gerle's Preambeln und Tänzen (Lautenbuch 1552) werden solche Quintenfolgen nicht vermieden (Jo. Maria, Rosseto). Solche Quinten-Parallelen bringt auch Waisselius in seinen wenigen Phantasien zur Genüge, ein Mann, der in Italien bei den besten Meistern gelernt hatte. Jedenfalls kommen sie bei allen Autoren bei weitem mehr in der reinen Instrumental-Musik vor, als in den Arrangements von Vokalsätzen.

Der Quart-Sext-Akkord, der in den vokalen Gebilden jener Zeit grundsätzlich vermieden wird, ebenso wie der Dominant-Septimen-Akkord, den er in der modernen Musik bei Tonschlüssen gern vorbereitet, ist in der Lautenmusik naturgemäß sehr selten. Aber ab und zu sieht man ihn doch in der reinen Instrumental-Musik auftauchen; besonders in der Tanzmusik, freilich augenscheinlich unabsichtlich:

Joan Ambrosio schreibt zu wiederholten Malen: und:



ferner:



auch als dissonanter Akkord, sich auflösend in den tonischen Dreiklang:



Sonst aber muß man bei den Autoren jener Zeit lange suchen, ehe man auf den Quart-Sext-Akkord stößt; den Dominant-Septimen-Akkord habe ich überhaupt nicht gefunden.

Instrumental-Stil.

Für die Entwicklung des Instrumental-Stils sind die Tänze, namentlich die der Romanen bedeutungsvoll gewesen[1]), denn in erster Linie nimmt die für die Instrumental-Musik so wichtige Ausbildung der Rhythmik, der Gliederung, der Periodisierung ihren Auslauf vom Tanz.

Die Gebilde der Vokal-Musik des Mittelalters, soweit sie Kunst-Musik war, sind Erzeugnisse objektiver, von den Bedingungen der Körperlichkeit abstrahierender, rein geistiger Schaffenskraft. Von religiösen Impulsen ausgehend, weit entfernt von der antiken Auffassung des Gottesdienstes, die Gesang und Tanz verband, verschmähte sie, bewußt oder unbewußt, die rhythmischen Anregungen, die uns die Natur durch die eigentümliche Beschaffenheit des menschlichen Körpers, die Begriffe der Räumlichkeit und Zeitlichkeit auch für die Erzeugnisse der musikalischen Kunst an die Hand gegeben hat. Denn taktierende und periodisierende (Tanz-) Rhythmik scheint eben nicht anderes zu sein, als Symbol körperlicher Bewegung, die sich nach dem Gesetze der Symmetrie vollzieht, so daß immer dem Vorwärts ein Rückwärts, dem Auf ein Nieder, dem Rechts ein Links, der Bewegung an sich die Ruhe entspricht.

Als Niederschlag dieses Phänomens in der Musik erkennt man den Tanz und das Lied, dessen gemeinsamer Urboden eben hierdurch gekennzeichnet ist. Noch die Tänze des 16. Jahrhunderts zeigen den engen Zusammenhang mit dem Liede; man konnte sie auch mit Gesang (mehrstimmigem) begleiten, anstatt mit Instrumenten[2]), und so findet man auch zu den für Laute geschriebenen Tänzen bei Attaingnant vielfach das zugehörige Lied als »subjectum« in Mensural-Notation wiedergegeben. Auch ist daraus vielleicht die eigentümliche Benennung der Tänze »La magdalena«, »Le cueur est bon«, »Le corps s'en va«, »Patience«, »Nicolas mon beau frère«, »Sil est a ma poche« etc. zu erklären.

Verloren gehen konnte das körperlich-rhythmische Element in der Musik niemals. Neben der kirchlichen Vokal-Musik lebte es im Volke in Lied und Tanz; Beweise dafür haben wir in der Litteratur des Mittelalters genugsam. Obgleich wir nun Namen von Tänzen, die noch im 16. Jahrhundert blühten, bereits in den Zeiten der Trouvères verzeichnet finden, so ist der Eintritt der Tanz-Rhythmik in die Kunst-Musik erst in die Zeit zu legen, da sich die Tänze zu selbständigen Formen entwickelten. Geschieht dies bewußt erst im 17. Jahrhundert[3]), so sind doch die Keime selbst schon im Anfang des 16. Jahrhunderts direkt nachweisbar.

---

1) Vergl. darüber: M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1. Bd., S. 53.

2) Vergl. Arbeau Thoinot, Orchesographie, 1589 (Neudruck von Laure Fonta, Paris 1888).

3) M. Seiffert, a. a. O., S. 152.

So haben wir zweifellos Keime der Suite in der bewußten Zusammen-Ordnung verschiedener Tänze zu einem Ganzen zu suchen. Arbeau erwähnt z. B. den Zusammenhang der Pavana und der Basse-danse:

la pauane, laquelle on dançoit ordinairement auparauant la basse dance.

Doch kommt dieses Verhältnis in den Attaingnant'schen Lauten-Tänzen nicht zum Ausdruck. Dagegen ist bei Attaingnant ausdrücklich die regelmäßige, gewollte Folge von drei Teilen eines größeren Tanz-Komplexes erwähnt:

»Dix huit basses dances garnies de Recoupes et Tordions.«

Arbeau erläutert uns dies in der erwähnten Orchesographie wie folgt:

»La basse dance entiere contient trois parties: la premiere partie est appellée basse dance: la seconde partie est appellée retour[1]) de la basse dance: Et la troisieme derniere partie est appellée tordion.«

Die beiden ersten Teile stehen im $^3/_4$-Takt; sie unterscheiden sich rhythmisch wenig, melodisch selten. Dagegen tritt in directen Gegensatz dazu der Tordion oder Tourdion in $^6/_8$ (oder $^6/_4$-Takt). Tordion als Tanz ist schon im 15. Jahrhundert bezeugt[2]), ebenso die begriffliche Verwandtschaft des Wortes mit »gaillardise«[3]). Arbeau sagt ausdrücklich, daß der Tourdion nach Art der Gaillarde getanzt wurde, jedoch schneller und mehr schleifend, als hüpfend. Der Charakter des tiefen Tanzes (Basse danse) mit seinen mäßigeren edleren Bewegungen »par terre« wurde also auch in dem bewegteren dritten Teile, dem Tordion beibehalten. Streichen wir nun die Recoupe (retour) als nicht eigentlich gegensätzlich aus der Reihe der Folgetänze, so bleiben immer noch zwei in Suitenform verbundene Tänze übrig: Basse-danse (in engerem Sinne) und Tordion, rhythmisch von einander verschieden, im übrigen fast ausschließlich in einer und derselben Tonart verbleibend. Ein genaueres Studium der Attaingant'schen Basses-danses, die, wie schon oben erwähnt, meist ohne Taktstriche geschrieben sind, führt auf folgende Präzisierung der Beziehungen, welche mir darin zwischen symmetrischen Körper-Bewegungen und musikalischer Rhythmik zu bestehen scheinen. Nach Arbeau waren immer 4 »mesures ternaires«, also 4 Dreiviertel-Takte zur Ausführung einer in sich abgeschlossenen Tanzbewegung bestimmt; und zwar wurde im ersten dieser »Tetradion« oder »Quaternion« die »Reverence«, im zweiten der »Branle« (Hin- und Herdrehen des Körpers bei geschlossenen Beinen), im dritten gewisse Tanzschritte (»deux simples«), im vierten desgl. »le double«, im fünften die »Reprise« getanzt und vollendet. Soweit es sich nun um Schrittbewegungen handelte, fiel

1) Dasselbe wie »recoupe«.
2) Dict. général de la langue française, Hatzfeld etc.
3) Dict. historique par La Curne de Sainte Palaye.

jede derselben auf die Dauer einer mesure ternaire, also eines $^3/_4$ Taktes in unserem Sinne.

Aber auch der Tordion wurde in der mesure ternaire getanzt; nur daß hier die körperlichen Tanzbedingungen die Zusammenfassung je zweier »mesures ternaires« zu einer Einheit, nämlich unserem modernen $^6/_8$ ($^6/_4$) Takt zur notwendigen Voraussetzung hatte. Dies erklärte sich aus Folgendem: Im Gegensatz zu der gravitätischen Art der eigentlichen Bassedanse forderte der lebhafte, jugendliche Tordion auf jedem der drei Viertel oder Achtel einer mesure ternaire eine Bein- oder Fußbewegung, beispielsweise, wie Arbeau dies genau beschreibt:

Viertel	1. Pied en l'air gaulche
	2. » » » droict
oder	3. » » » gaulche
	4. » » » droict
Achtel	5. Sault moyen
	6. Posture gaulche.

Einer Linksbewegung muß eine Rechtsbewegung folgen. Wiederholt sich dieser Wechsel öfter, so tritt Monotonie ein. Der Gegensatz, die Modulation des Rhythmus, ergötzt auch hier: der rhythmischen Folge Links Rechts Links wird daher die andere symmetrische Folge Rechts Links Rechts entgegengesetzt. Der Eintritt dieses Gegensatzes bedarf aber einer ebensolchen besonderen Betonung, wie die Wiederkehr eines und desselben Fußes in der mesure binaire[1]), und es ist nicht so unwahrscheinlich, daß mit diesen Forderungen der Symmetrie die Entstehung des $^6/_8$-($^6/_4$-)Taktes zusammenhängt, der damals so beschaffen war:

♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 ♩ | oder ausgeführt: ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ |,

wobei die Pause oder die Verlängerung durch das punctum augmentationis die Bedeutung des vierten Viertels hervorhob. Die zweite dieser beiden mesures ternaires bildete die »cadence«; sie bedeutet, daß der Körper auf dem letzten Akkord in der »posture« ruht, vorbereitet durch eine Art Sprung auf dem vorletzten Akkord oder der Pause. Dieser Sprung ist wie ein silence des pieds:

»il cause que la posture qui le suyt ha meilleure grace.«

Arbeau vergleicht dies geradezu mit der »clausula« der Musiker, welche vor dem Schluß-Akkord, um ihn lieblicher zu machen, ein wenig auf dem vorletzten verweilen (— Ritardando?); — ganz in gleicher Weise machen sehr geschickte Tänzer vor dem Schluß einen hohen Sprung und bewegen

1) Bei dem Marsch der französischen Landsknechte, von dem Arbeau merkwürdigerweise ausgeht, war dies der rechte Fuß.

(remuent) dabei die Füße in der Luft (»capriole«). Diesem Triller der Beine entspricht in späteren Zeiten der musikalische Triller in der Kadenz: die Bezeichnung »cadence« ging später auf den Triller selbst über.

Der so aus dem Tanz entwickelte $^6/_8$ Takt ist damals noch nicht in seiner ganzen Schärfe klar erfaßt. Immer sprach man von »mesure ternaire«, unter welchem Begriff man ebenso den $^3/_4$, wie den $^6/_8$ Takt (mit seiner Zweiteilung) verstand. Bei Attaingnant wird der Tourdion überhaupt nicht taktiert; wo aber die Gaillarde taktiert wird, geschieht dies in getrennten $^3/_4$ Takten. Bei Arbeau finden wir den $^6/_8$ (oder $^6/_4$ Takt) zwar in Taktstrichen, aber, entsprechend seinem choreographischen Ursprung, mit dem Haupt-Accent auf dem vierten Viertel (Achtel) also | ♩ ♩ ♩ ♩. ♪ ♩ | ein Rhythmus, den die moderne Musik neben dem Rhythmus | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | auch hat. Zwei solcher $^6/_8$ Takte gehören im Tordion wieder zusammen, indem die Symmetrie verlangt, daß, wie im ersten desselben der linke Fuß anfing und aufhörte, nun im zweiten dem rechten Fuß dasselbe Recht wird[1]). Wie spiegeln sich nun die Tanz-Rhythmen in dem Periodenbau der zugehörigen Musik wieder? Bei den regulären Basses-danses fanden wir im ersten Teil immer vier Takte zu einer Einheit zusammengefaßt. Höhere Einheit umfaßt dann wieder zwei Quaternions, nämlich Bewegungen ohne Schreiten (Révérence und Branle), desgleichen die nächsten beiden Quaternions, die Schrittbewegungen enthalten (»Deux simples« und »double«). Hiermit ist bis auf die Reprise, welche gewissermaßen nur eine Vorbereitung zum Schreiten bedeutet, (Lüften der Füße, der Kniee) die Reihe der eigentlichen Tanz-Elemente abgeschlossen, und alle diese vier Quaternions sind somit in einer höchsten Einheit umspannt. Die nun auftretenden Quaternions enthalten nur verschiedene Mischungen der früheren. Eine Reprise und ein Double ergeben eine Einheit für zwei neue Quaternions; eine Reprise und ein Branle eine weitere für die zwei nächsten. Ihre höhere Einheit besteht darin, daß sie ein Gemisch von Bewegungen im Stehen und Bein-Bewegungen sind. Diese vier letzteren Quaternions bilden eine Wiederholung der ersteren vier. Die 16taktige Melodie wird zu diesem Behuf wiederholt.

Eine Gegenmelodie bildet sich für die Gruppe der unvermischten Geh-Bewegungen: Deux simples, double, double, double, = vier Quaternions, von denen die dritte und vierte nur die Wiederholung der ersten beiden bilden. Die Gegenmelodie besteht daher aus nur acht Takten, welche einmal wiederholt werden. Von neuem treten vier gemischte Quaternions auf (reprise, double, reprise, branle) und dann vier andere, die sich

1) Der moderne Walzer, der so recht eigentlich ein solcher $^6/_8$-Takt ist, obwohl er in $^3/_4$ geschrieben wird, bedarf in ähnlicher Weise aus Gründen der Symmetrie der Drehungen die Vereinigung von zwei $^6/_8$-Takten zu einem rhythmischen Ganzen.

von den vorigen nur dadurch unterscheiden, daß sie die Geh-Bewegungen (deux simples und double) am Anfang, die Steh-Bewegungen (reprise und branle) am Ende haben, womit der Tanz abschließt. Diese vier letzten Quaternions erhalten daher die Melodie des Anfangs (16 Takte).

Die recoupe (retour), zu welcher der Kavalier die Dame an den Ausgangspunkt des Tanzes zurückführt, ist nur eine Wiederholung in ähnlicher Reihenfolge. Sie besteht regulär aus zwölf Quaternions.

Die Abgrenzung der Quaternions, der höheren und der höchsten Tanzeinheiten spiegelt sich klar in den Einschnitten der Melodien wie in den Kadenzen wieder. So findet sich in der ersten, 16taktigen Periode deutlich der Einschnitt (Kadenz) zwischen dem 7. und 8. Takt, die Melodie des 3. und 4. Quaternions ist reicher verziert, als die des 1. und 2.; ähnlich in der 8taktigen Periode.

Schließlich werden wir in der Beschränkung auf eine bestimmte höchste Zahl von Quaternions (20) einen gewissen Einfluß des durchschnittlich zur Verfügung stehenden Tanzraums nicht zu verkennen haben. Für gewöhnlich soll nämlich (nach Arbeau) die Basse-danse nur in einer Richtung getanzt werden, während bei der kürzeren Pavana ein Zurücktanzen erlaubt und geboten ist.

Freilich giebt es auch bei Attaingnant anders geformte Basses-danses, die Arbeau nicht zu den regulären rechnet; auch solche im $^{2}/_{4}$- oder $^{4}/_{4}$-Takt, doch überwiegen diejenigen im $^{3}/_{4}$-Takt.

Die Sammlung Attaingnant zeigt eine große Mannigfaltigkeit von Tänzen, Saulterelles, Haulberroys, Balles, Gaillardes etc., auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Nur die Pavanen interessieren uns hier insofern, als sie nicht, wie man vermuten könnte, im Zusammenhang mit der Basse-danse stehen, und ferner, daß sie selbst keine Nachtänze haben. Ganz im Gegensatz dazu betont Joan Ambrosio in seinem Lautenbuch von 1508, daß die Pavana immer zwei Nachtänze im Gefolge haben müsse:

»Nota che tutte le pauane hanno el su saltarello e piua.«

Unwillkürlich fühlt man sich auf den Parallelismus zwischen dieser Anordnung und jener französischen hingewiesen; doch bestehen erhebliche Unterschiede zwischen ihnen. Die Pavana des Joan Ambrosio steht[1] im $^{4}/_{4}$- oder $^{2}/_{4}$-Takt; der daran anschließende Saltarello im $^{3}/_{4}$- oder $^{2}/_{4}$- oder auch $^{3}/_{8}$-, die Piva im $^{3}/_{8}$-Takt, meist also in dreifacher rhythmischer Abstufung. Aber auch der Charakter der mit einander verbundenen Tänze ist — in Übereinstimmung damit — ein anderer. Nach den Angaben von Laure Fonta[2]) waren die italienischen Pavanen, die Caroso[3]) bringt, durch

1) Vergl. S. 99. 2) A. a. O.

3) »Il ballarino di M. Fabritio Caroso da sermoneta«, 1581.

ihre springenden, unruhigen, »hinkenden«, die Harmonie des Tanzes störenden Bewegungen weit verschieden von den graziösen, leicht am Boden dahin gleitenden französischen Pavanen und Basses-danses. Und in der That, wenn man jene Tänze des Joan Ambrosio mit denen des Attaingnant vergleicht, sehen wir dort unter den Rhythmen mehr Feuer und Übermut, hier mehr Grazie und feinere Gemessenheit. Hier ist es die vornehme Gesellschaft, die Damen in Schleppen, die Herren mit Hut und Degen, elegant und zierlich schreitend, dort hüpft und springt ein weniger auf höchste Eleganz absehendes Tanzpaar. Während der französische Tordion nur ein lebhaftes Schreiten und nur selten einen »sault moyen« beansprucht[1]), steigert sich in der Folge: Pavana, Saltarello, Piva die Tanzlust von Frohsinn zu ausgelassener Wildheit[2]). Schon der $^4/_4$-Takt der Pavana als Anfangs-Tanz gegenüber dem $^3/_4$-Takt der Basse-danse ist charakteristisch.

Leider entzieht es sich meiner Kenntnis, welche Tanzformen den Tänzen des Joan Ambrosio zu Grunde lagen. Daß Pavana wie Saltarello gewisse in sich gegliederte größere Tanzeinheiten einschließen, die sich zu 8- oder 16taktigen Perioden verdichten, zeigt die melodisch-rhythmische Struktur der Tänze selbst. Aber die Geschlossenheit der Form wird hier nirgends erreicht, wie in den Tänzen bei Attaingnant, eine gewisse Schrankenlosigkeit herrscht vor, und die Piva ist anscheinend der Gipfelpunkt des Sichgehenlassens.

Immerhin liegen auch in diesen Tanzformen musikalische Keime; nur daß bei den Franzosen der kausale Zusammenhang zwischen ursprünglichem Keim und eigentlicher künstlerischer Ausbildung viel klarer zu Tage liegt. Angesichts der edleren, sich selbst beschränkenden Form der französischen Folge-Tänze war es kein Wunder, daß die Suite sich nicht in Italien, sondern in Frankreich entwickelte.

In den Beilagen befinden sich einige besonders charakteristische »reguläre« Basses-danses; aus ihrer Gestaltung wird man ohne weiteres erkennen, daß ihre Gesetzmäßigkeit mit Zweckmäßigkeit identisch ist. Das Konventionelle der Form bindet hier aber noch die melodiöse Erfindung; man spürt nicht die befreienden Zuthaten eines selbständig musikalisch schaffenden Geistes. Den Pavanen des Joan Ambrosio mit ihren Saltarellen und Piven verleiht ihre größere Ungebundenheit auch größere Mannigfaltigkeit, sowohl der Rhythmik als der Melodie. Die melodiöse Natur Italiens schlägt auch hier durch.

Alle für die Laute geschriebenen Tänze zeigen übrigens, wie noch zu
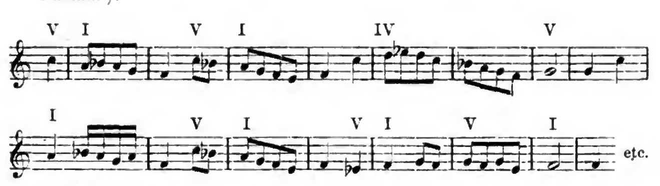
1) Freilich gab es daneben auch in der feineren Gesellschaft kühnere Tänze: Gaillarde und Volte.

2) Der Name Saltarello ist ja bezeichnend an sich, und noch heute bezeichnet meines Wissens »pifferare« ebenso Pfeife blasen wie prügeln.

erwähnen ist, eine gewisse Magerkeit der harmonischen Begleitung, die darauf zurückzuführen sein dürfte, daß sie anscheinend zum praktischen Gebrauch geschrieben waren und daher eine möglichst leichte Applikatur haben mußten, im Gegensatz zu den weniger stark rhythmischen Arrangements von Vokalsätzen und den Recercari etc.

Einige Themen aus Joan Ambrosio's Tabulatur mögen hier Platz finden:

Pavana[1]):
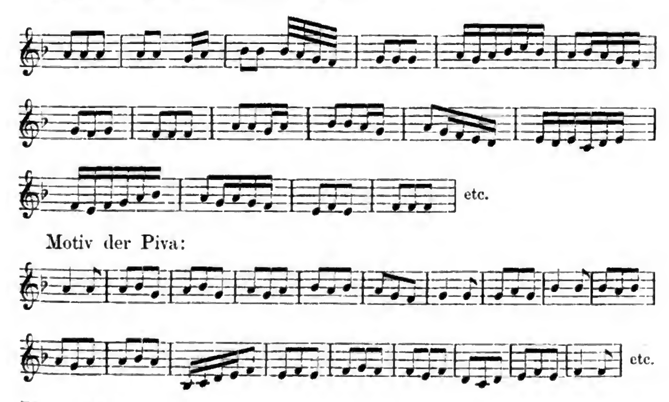


Zwischensatz:



Nun folgt das Thema wieder (in der höheren Oktave), etwas Neues kommt nicht hinzu; einige Wiederholungen folgen, der Tanz schließt mit der üblichen Kadenz in der Tonart des Beginns.

Motiv des dazu gehörigen Saltarello:
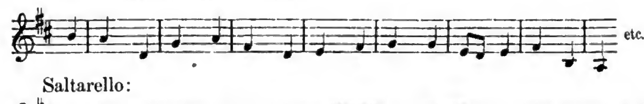


1) Tonhöhe beliebig gewählt.

Auch wird für die Piva folgender Anfangs-Rhythmus gewählt:



Ferner Pavana alla ferrarese:
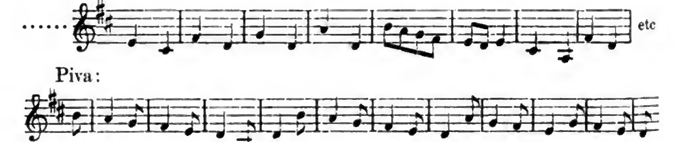


Saltarello:





und weiter:
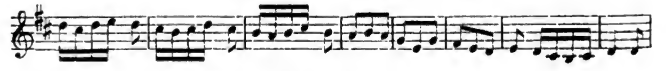


Piva:
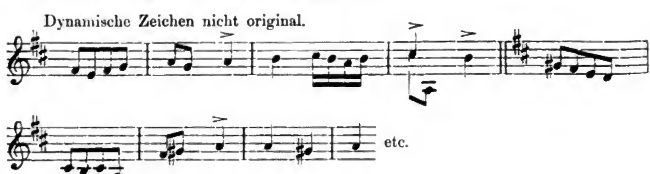
Bei folgendem Stück aus einem Saltarello ist die Eurhythmie unverkennbar:
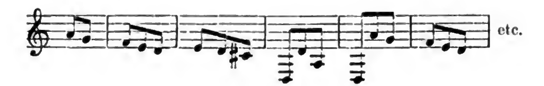


Stück aus der dazu gehörigen Piva:



Motive aus einer Calata »dito zigonze«:



Aus einer Calata »ala spagnola«:
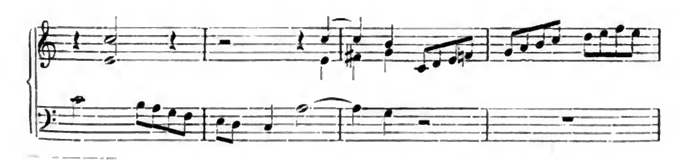


Nicht mit Unrecht hatte das Mittelalter die Instrumental-Musik als die spezifisch rhythmische bezeichnet; aber erst durch die Verbindung mit dem Tanz erlangte sie mit der Zeit die Ebenbürtigkeit mit der Vokal-Musik.

Wesentlich erscheint auch, daß der Tanz notwendiger Weise die Melodie in der Oberstimme haben mußte, da sie anders nicht verstanden worden wäre. Und doch dauerte es fast noch ein Jahrhundert, bis dieses Prinzip endgiltig die Herrschaft in der Kunstmusik errungen hatte. Jedenfalls werden Anstöße hierzu schon in den einfachen Tanz-Bearbeitungen für die Laute zu suchen sein.
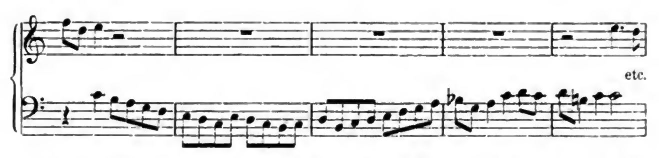
Auf den in der Anlage beigefügten Saltarello[1]) von Joan Maria sei hier noch besonders hingewiesen. Besonders interessant ist darin die regelrecht durchgeführte Einteilung in Glieder zu 3 Takten. und man kann wohl sagen: Es ist ein kleines Kabinetstück von überraschender Feinheit der Melodik und Rhythmik.

Neben dem Tanz wurde das Priamell (Recercare, Phantasie) gepflegt. Das Charakteristische aller dieser Kompositionen liegt in dem Fortspinnen eines Motivs durch verschiedene Stimmen hindurch, ohne eigentliche straffe Gliederung und ohne periodischen Bau. Logische Entwicklung ist fast nie zu spüren. Vielfach wird das Anfangsmotiv überhaupt ganz verlassen. Aber es finden sich auch schon Ansätze zu einem Gegen-Motiv. Oft wird Geist durch konventionelle Formeln ersetzt, und Tonalitätsgefühl ist selten sicher ausgeprägt, Nachahmung das beliebteste Mittel. Zuweilen bringt der Schluß regelrechte Sequenzen von guter Wirkung. Ganz brauchbare Motive bleiben in manchen Fällen unentwickelt; es ist dann mehr ein dunkles Fühlen, als ein bewußtes Gestalten zu erkennen.

So beginnt Spinacino ein Recercare (Petrucci, libr. I, S. 39):



1) Aus Gerle entnommen, der hauptsächlich italienische Tänze bringt.



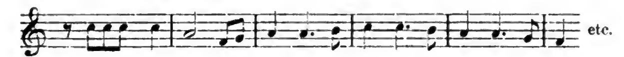
Das fest und bestimmt auftretende Motiv erfährt aber in der Folge keine Ausbildung. Das Thema ist alles, das andere ist konventionelle Phrase. Auf dieselbe Weise verlaufen eine Menge der Recercari, Preambeln, Preludien. Aber es giebt auch Stücke dieser Gattungen, die schon größere Kunstfertigkeit aufweisen, namentlich zeichnen sich darin jene Préludes bei Attaingnant aus, von denen einige in den musikalischen Beilagen zu finden sind. Grundsätzliche Unterschiede zwischen Recercari als solchen und Preambeln oder Preludien vermag ich nicht herauszufinden.

Eine Eigentümlichkeit bei Joan Ambrosio ist vielleicht der Erwähnung wert. Seine Sammlung enthält nämlich vier sogenannte »Tastar de corde con li soi recercar dietro«. Hier erscheint also das Recercar unmittelbar hinter einem Stück (Tastar de corde) in wenigstens formeller Beziehung zu letzterem. Die musikalisch-organische Verbindung ist allerdings eine sehr lockere. Der »Tastar« ist ein Stück im $^2/_4$-Takt, enthält wenig motivische Elemente, verläuft ohne Ansätze zu Periodisierung, mit geringer Tendenz zu Modulationen, in ziemlicher Kürze, zeichnet sich aber durch eine Anzahl von Haltern aus, namentlich im Beginn, wo mehrere Halter unmittelbar hinter einander folgen, dann aber auch im weiteren Verlauf, wo sie wie absichtliche Unterbrechungen von Koloraturen, wie Ausruhepunkte wirken. Auf diese Weise ist ein charakteristischer, rhythmischer Unterschied des »Tastar« von dem auf ihn folgenden »Recercar« erzielt, welches seinerseits, den musikalischen Gedanken des Tastar aufnehmend, mit etwas mehr Breite, aber ohne jene Unterbrechungen munterer dahinfließt. Wie weit diese an sich originelle, offenbar rein instrumentale Form der Verbindung zweier Sätze zu einem Ganzen außer bei Joan Ambrosio auch schon in anderweitigen Instrumentalstücken (Orgel, Klavier) jener Zeit (Anfang des 16. Jahrhunderts) vorkommt, entzieht sich meiner Kenntnis. In den mir bekannten Lautenbüchern habe ich sie sonst nirgends angetroffen.

In den Beilagen findet sich eine Auswahl von Instrumental-Stücken. In den meisten wird man die vokale Quelle, aus der sie fließen, herauserkennen. Manche jedoch weisen schon die Tendenz nach Befreiung, nach selbständiger instrumentaler Gestaltung auf. Aber zu diesem Entwicklungsgang gehörte eben Zeit. Erst durch eine lebendige Verbindung mit der Rhythmik und dem strafferen Bau des Tanzes gelang es dem

Instrumenten-Spiel, künstlerisch selbständig zu werden und einen nur ihm eigentümlichen Stil zu erlangen.

Endlich ist noch einer besonderen Gattung der Instrumentalmusik Erwähnung zu thun: der malenden. Es ist bekannt, daß die Vokal-Komponisten des 16. Jahrhunderts, namentlich die Franzosen, diese Gattung pflegten; die Nachahmung von Vögeln (Kuckuck), von Instrumenten, ja des Schlachtenlärms mit dem Donner der Kanonen war ein beliebter Gegenstand mehrstimmiger Vokalsätze. Die Lutinisten folgten anscheinend diesem Zuge, wie z. B. Francesco da Milano den Vogelgesang und die »Bataille« von Jannequin auf die Laute brachte. Indeß läßt sich doch darüber streiten, wem von beiden, Vokal-Komponisten oder Instrumentalisten, die Priorität darin zuzuschreiben ist. Denn schon in den 20er Jahren finden wir in Frankreich solche Tongemälde in der Lautenmusik. Die Sammlung Attaingnant's 1529 enthält zum Beispiel ein Lautenstück: *La guerre*[1], welches in höchst naiver Weise Signale und anscheinend auch Schlachtenlärm schildert. Jedenfalls ist es eines der ältesten, wenn nicht das älteste gedruckte Denkmal der malenden Musik. Als Eigentümlichkeit dieser militärischen Musik dürfte zu erwähnen sein, daß in dem F-dur derselben nicht ein einziges b, sondern nur h vorkommt,



immer auf den Grundklang von F, was doch für jene Zeit, die den Tritonus ängstlich vermied, sehr merkwürdig erscheint. Dies h beruht nicht auf Druckfehlern, sondern ist offenbar absichtlich geschrieben; höchst wahrscheinlich soll dadurch neben den Signalen der Trompete das Spiel der Pfeife (fifre) wiedergegeben werden.

Laute mit Gesang.

Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir Lautendrucke, welche Lautenstücke mit einer Gesangsstimme, oder wenn man so sagen will, Stücke für Gesang mit Begleitung der Laute enthalten. Ohne nähere Prüfung könnte man also schon hier den Beginn der Monodie feststellen; doch darf man dabei nicht übersehen, daß die betreffenden Gesangsstücke zunächst nur Arrangements von mehrstimmigen Vokal-Kompositionen waren, in der Art, daß eine der Stimmen gesungen, zwei andere von dem Lutinisten gespielt (»gezwickt«) wurden. Die Singstimme dieser Lieder ist in der Mensural-Notation verzeichnet, bei Schlick (1512) auf sechs Linien, darunter die Lautenschrift. Die Texte der bearbeiteten

1 In der Beilage.

Lieder sind bei Schlick nur in den Anfangsworten angedeutet. Es handelt sich also um damals sehr bekannte Lieder, wie: »Maria zarrt«, »Nun hab ich all mein tag gehört«, »Mein Lieb ist weg«, »Möcht es gesein«, »Nach Lust hab ich«, »Hertzliebstes pild« und andere.

Der schon früher erwähnte Lautendruck des R. Istituto Musicale[1]) in Florenz (aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts) enthält Frottolen[2]), deren Texte unter der Vokalstimme, allerdings nicht immer ganz leicht entzifferbar, verzeichnet sind. Die Text-Unterlage ist hier ziemlich genau durchgeführt; anscheinend allerdings mit einer für jene Zeit nicht verwunderlichen teilweisen Nichtachtung der prosodischen Verhältnisse. Text-Wiederholungen zu Gunsten der Musik sind nicht selten. Gegenstand des Textes ist wie bei Schlick Liebesleid und Liebeslust. Eine bemerkenswerte Melancholie beherrscht Poesie wie Musik dieser Lieder[3]), die auch heute ihre Wirkung nicht verfehlen dürften. Besondere Aufmerksamkeit verdient vielleicht das Lied: »*Longi dal mio bel sol chiaro e sereno*«, welches im Text und in dem charakteristischen Motiv stark anklingt an H. Isaak's »Inspruck ich muß dich lassen«:



Überhaupt zieht ein volkstümlicher Hauch durch diese Kunstlieder; es ist wenig Konventionelles in ihnen, die starke Empfindung und ein sinniger Zusammenhang zwischen Text und Musik herrschen vor. Sie machen, nach meiner Empfindung wenigstens, durchaus den Eindruck monodischer Musik, als wären sie original als solche geschrieben, und eignen sich vielleicht zur Wiedergabe in historischen Konzerten.

Noch zu erwähnen bleibt, daß die Vokalstimme, anscheinend um Vorzeichen zu ersparen, in der dafür passendsten Tonart geschrieben ist; der Sänger oder Spieler erhält jedesmal besondere Anweisung, welcher Ton der Laute (welcher Bund) zu intonieren ist.

Die Lieder bei Attaingnant (1529)[4]) sind, nach Ausweis des Titels, *chansons nouvelles*, also vermutlich doch frühestens anfangs des 16. Jahrhunderts entstanden. Dies dürfte auch mit der Wahrnehmung übereinstimmen, daß sie kein volkstümliches Gepräge tragen, sondern ziemlich ausnahmslos über einen Leisten gearbeitet sind. Es ist schon nicht mehr zufällig, daß fast alle ein und dieselbe Tonart aufweisen. Auch in diesen Liedern reden die Texte nur von Liebe, aber es ist wenig echte
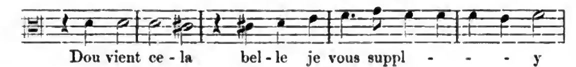
1) Eine genaue Beschreibung desselben von R. Gandolfi findet sich im Annuario del R. Istituto Musicale, Firenze 1899.

2) Von Marcheto Cara und Bortol. Tromboncino.

3) Eine Auswahl im Anhange. 4) Eine Auswahl im Anhange.

Empfindung darin; und dem entspricht auch die Musik, die sich mehr oder weniger in konventionellen Phrasen bewegt.
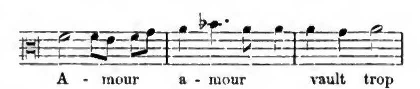
So beginnt ein Lied:



ein anderes:
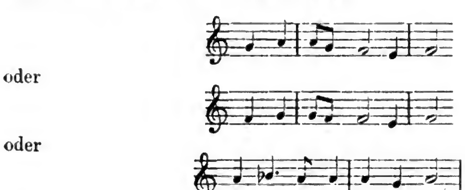


und:



Ein anderes endigt:



und immer wiederholt sich die Phrase:



Nur ganz selten ein charakteristischer Sprung oder ein auffallendes Motiv, wie zum Beispiel:



welches zwar wiederkehrt, aber unbenutzt in die alte Phrase zurückläuft.

Ganz volkstümlich klingt:



Etwas Seltenes ist schon:



Charakteristischer klingt noch:



und das folgende Motiv:



welches sich dann in ähnlicher Gestalt wiederfindet:



Auch folgendes Motiv ist noch erwähnenswert:



welches ganz regelrecht in Liedform beantwortet wird mit:
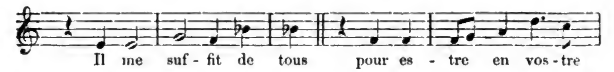


Dann wird das Motiv umgekehrt und dabei verkürzt:



Das Motiv und seine Benutzung paßt sehr zu dem launigen Text, — was man bei den meisten Chansons nicht sagen kann. Der motivische Schatz dieser Lieder ist sonst kein großer, und wenn man einige derselben kennt, kann man die anderen entbehren.

Auch hier ist die Prosodie stiefmütterlich behandelt:



Text-Wiederholungen kommen nicht selten vor. Stimmlage und Schlüssel deuten darauf hin, daß die Singstimme im Diskant liegt. Der Text paßt zumeist auf einen Mann, zuweilen ist es auch die Geliebte, die singt. Selten steigen die von der Laute gespielten Stimmen über die »musique« hinweg. Bemerkt sei noch, daß Heckel in sein Lautenbuch 1556 eine Anzahl der Attaingnant'schen Chansons übernommen und für zwei Lauten arrangiert hat. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt wie bekannt die große Einwanderung französischen Wesens und französischer Kultur nach Deutschland.

Die Bestrebungen der Lutinisten schon im Anfang des 16. Jahrhunderts und vermutlich schon im 15., den Kunstgesang monodisch zu fassen und auf der Laute zu begleiten, haben zweifellos mit zur Entwicklung der eigentlichen Monodie beigetragen. Denn die Melodie kam dadurch in die Oberstimme, während die anderen Stimmen die bescheidenere Rolle der Begleitung übernahmen. Und dadurch, daß nur eine Stimme den Text sang, der in der Musik einen mehr oder weniger beredten Ausdruck fand, wurde das Musikempfinden für die gegen Ende des Jahrhunderts von den Humanisten neu gefundene Musik-Gattung vorbereitet. Im übrigen wird man sagen können, daß das einfache und unverbildete Volksempfinden wahrscheinlich niemals aufgehört hatte, monodisch zu singen. Das Volkslied und der Tanz, der doch vielfach auch gesungen wurde, verlangten, soweit sie überhaupt mit Instrumenten begleitet wurden, — was für das 15. Jahrhundert und schon für noch frühere Perioden bezeugt ist —, die Melodie oben und die Begleitung unter ihr. Daß der Gesang mit Laute während des 16. Jahrhunderts thatsächlich immer mehr in Aufnahme kam, beweist eine Stelle bei Mersenne[1]):

Cette costume de marier la voix à l'instrument est très-commune en France, en Italie et ez autres Provinces . . .

Ob er mit Absicht und Recht Deutschland dabei nicht erwähnt, lasse ich dahingestellt sein. Im übrigen verweise ich bezüglich Frankreichs auf die zahlreichen und ausführlichen historischen Notizen M. Brenet's[2]).

Entwickelung der Vielstimmigkeit auf der Laute und die Folgen dieser Erscheinung.

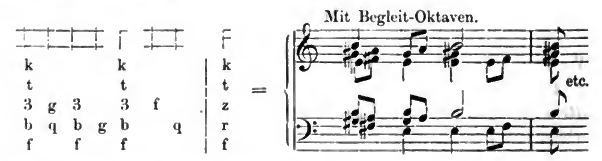
Wir bemerkten schon oben die Selbstbeschränkung der älteren Lutinisten (Ende 15., Anfang 16. Jahrhunderts) auf die Dreistimmigkeit. Sie erklärte sich aus dem zu verarbeitenden Stoff einerseits und der Eigentümlichkeit des Lautenspiels andererseits. Aber innerhalb der engen Schranken war es den Lutinisten wohl eine künstlerische Pflicht, dem vokalen Original möglichst nahe zu kommen; in welcher Weise, das habe ich mich bemüht, im ersten Abschnitt klar zu legen. Auch die reinen Instrumental-Lautensätze tragen ziemlich durchweg den Stempel der Dreistimmigkeit, und zwar zu einer Zeit noch, wo schon die Vielstimmigkeit ihre Schatten vorauswarf. Je mehr nun aber die Meister der Vokalkunst, ihrer Schwingen sich allmählich bewußt werdend, das Gebiet der Vielstimmigkeit mit immer größerer Zuversicht beschritten, folgte ihnen nach und nach auch die in der Lautenkunst verkörperte Instrumental-Musik, soweit sie Nachahmerin jener blieb. So erweiterte zum Beispiel Ochsen-

1) Harmonie universelle, instruments, livre II. 2) A. a. O.

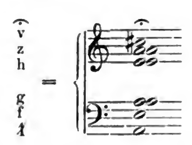
khun (1558) das Gebiet der Lautenmusik auf die Fünf- und Sechsstimmigkeit, wie in den Arrangements von Josquin's *Benedicta es coelorum*, *Pater noster qui es in coelis*, *Praeter rerum seriem* u. a. m. Man findet in seiner Tabulatur eigentlich eine Partitur vor, wenn man die Koloratur herausschneidet. Und beinahe könnte man ein etwa verloren gegangenes Vokalwerk aus solcher Tabulatur rekonstruieren.

Dies bedeutete nun zwar eine Erweiterung des an sich engen Gebietes der Lauten-Musik, aber ein Fortschritt im Sinne der wirklichen Mehrstimmigkeit war das nicht, vielmehr ein Rückschritt. Was über den drei- bis höchstens vierstimmigen Satz hinausging, entsprach nicht mehr jener einfachen Notation; jedenfalls muß auch die technische Überwältigung solcher vielstimmigen Arrangements außerordentlich schwierig gewesen sein. Je mehr Stimmen unter einander kamen, um so mehr war der Spieler genötigt, die Selbständigkeit der einzeln schlagenden Finger der rechten Hand aufzugeben und — wie wir bereits nachwiesen — *simul uno ictu pollicis oberrando percutere et pulsare.* Auch die linke Hand vermochte dann nicht mehr, die kontrapunktierenden Stimmen gegeneinander festzuhalten. Damit fiel die Individualisierung der verschiedenen Stimmen von selbst weg; das polymelodische Prinzip ließ sich allmählich überwuchern von dem akkordischen, dem der Tanz im übrigen lange schon vorgearbeitet hatte.

Man muß sich nur vergegenwärtigen, wie prächtig eine Akkordfolge gerauscht haben mag, wie folgende (aus der Ochsenkhun'schen Tabulatur *Nunc mater exornatum*):



oder ein Schluß-Akkord wie dieser:



Der streifende Daumen berührte zuerst den tiefsten Chor, zuletzt die Quintsaite oder Chanterelle. Zuerst hört man also, wie bei unserem Arpeggio, die Baßnote, zuletzt den Diskant. Was dazwischen liegt, ist

Akkordfüllung. Also Baß und Diskant erhalten ein Übergewicht, während die Mittelstimmen in die bescheidenere Rolle der Füllstimmen zurückgedrängt werden. Und der Tenor giebt die Herrschaft an den Diskant ab, der zuletzt gehört wird und deshalb am eindringlichsten wirkt, am längsten im Ohr haften bleibt. Die Wichtigkeit des Basses als Basis der logischen Akkord-Entwickelung auf tonalem Boden tritt — so wie in der Vokalmusik selbst — auch in der Lautenmusik immer mehr in die Erscheinung. Weder Virdung noch Judenkunig, noch die italienischen und französischen Autoren jener Zeit sprechen mit der Hochachtung vom Basse, wie später Waisselius[1]) und Mersenne[2]). Also: der Fundamentalbaß arbeitet sich — auch durch das Medium des Lautenspiels — zum Gegenpol der Oberstimme, zum Fundament der Melodie heraus. Akkord — Fundamentalbaß — Melodie in der Oberstimme, — Elemente der Volksmusik (Lied und Tanz) — erneuern sich auf dem geschilderten Umwege in der Instrumental-Kunst des 16. Jahrhunderts. Man vergleiche hierfür das beinahe modern klingende Trinklied aus der Tabulatur Ochsenkhun's: »Dort niden an dem Rheyne« (Gregor Petschin[3])). Wie weit sind diese freilich noch fremdartigen Harmonien schon entfernt von den Zufalls-Harmonien der Kontrapunktiker. Von den Keimen, die im 15. Jahrhundert gelegt waren, zur Blüte vorschreitend, arbeitete das Lautenspiel im 16. Jahrhundert auch an seinem Teil, an der langsam sich vollziehenden Umwandlung der rein melodischen Mehrstimmigkeit in eine tonale Akkordik.

Die reine Instrumental-Musik bis Mitte des 16. Jahrhunderts hielt im übrigen ziemlich durchgehends an der Beschränkung auf drei Stimmen fest. Nur dort, wo sie sich mit Koloratur überlud, erhielt sie den Charakter einer Musik, die aus einstimmigen oder zweistimmigen Passagen (Doppelgängen), mit Akkordschlägen abwechselnd, bestanden.

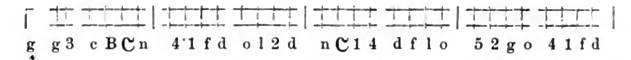
Wichtig ist schließlich noch, daß Arrangements oder Kompositionen für mehrere Lauten zusammen aus jener Zeit (bis etwa Mitte des 16. Jahrhunderts) verhältnismäßig selten sind. Die Lutinisten, wie Judenkunig, Gerle, erwähnen sie, haben aber keine Kompositionen dafür. Dagegen enthalten allerdings Spinacino und Joan Ambrosio einige solche. Die Freude am rauschenden, vollen Klange mehrerer Instrumente mag der Beweggrund zu solchen Arrangements gewesen sein. Die feine reine Kunst des einfachen dreistimmigen Satzes aber blieb der Laute als Solo-Instrument vorbehalten und bis zu einem gewissen Zeitpunkt ihr ureigenstes Element, neben der Begleitung zum Gesang und dem Tanz.

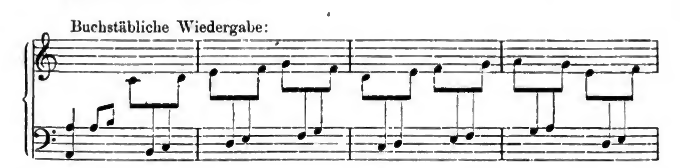
1) Vergl. S. 24.
2) Vergl. S. 40.
3) In denBeilagen.
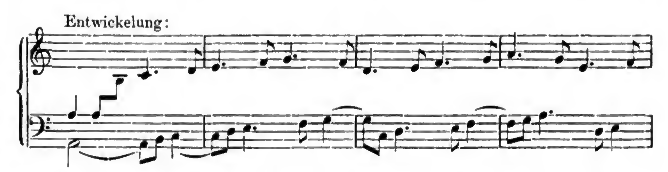
Musikalische Beilagen.

Die Übertragung ist auf Grund der oben entwickelten Normen erfolgt, macht jedoch — im Sinne der letzteren — keineswegs den Anspruch unfehlbarer Wiedergabe jedes einzelnen der Mensur-Werte.

Als besonders instruktives Beispiel möge hier eine Stelle aus Beilage Nr. VI herausgegriffen werden, woraus man ersehen kann, wie aus einer einzigen Zeile von Griffzeichen mit darübergesetzter Mensur bei entsprechender Wiedergabe ein vollendetes, zweistimmiges Bild zu entwickeln ist:
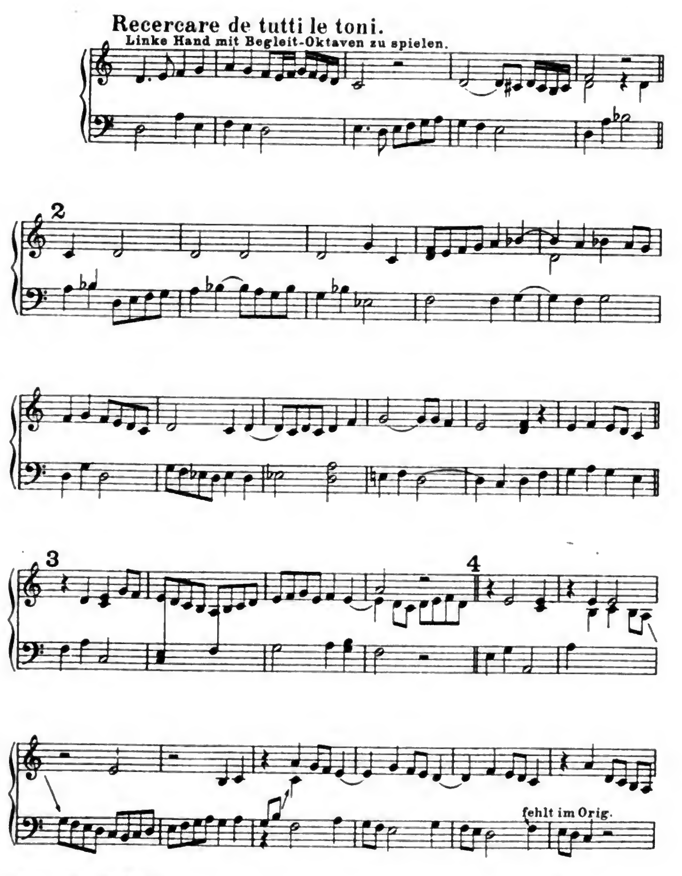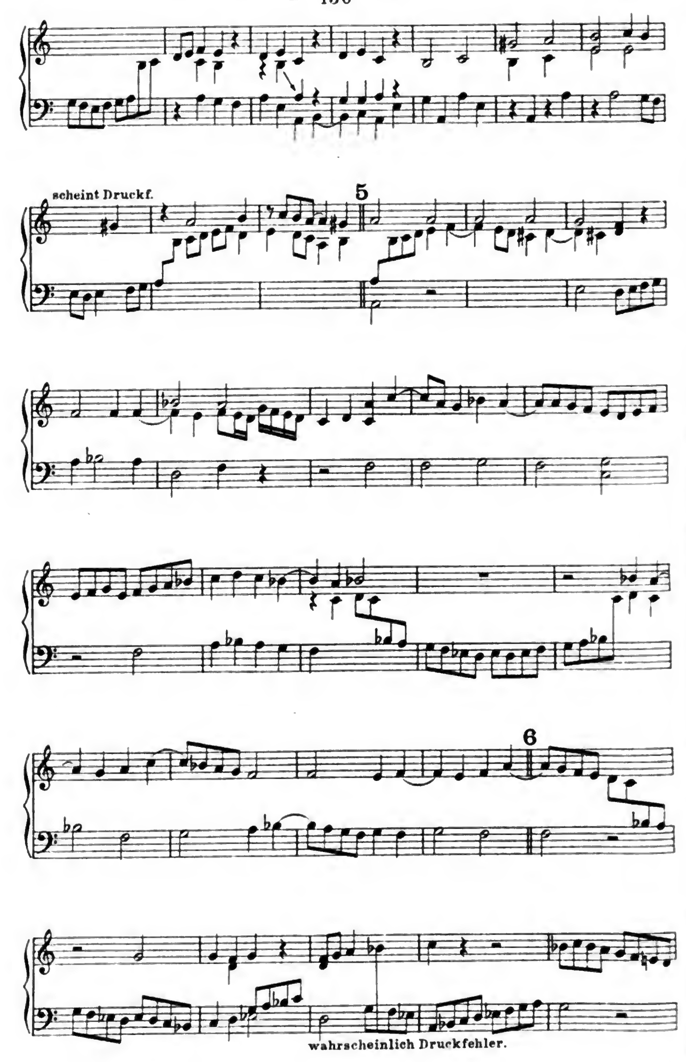






Die Übertragung ist für Klavier so angeordnet, daß das untere System (linke Hand) grundsätzlich nur solche Tonzeichen wiedergiebt, die mit Begleit-Oktaven zu spielen sind. Nur an wenigen Stellen ist im Interesse einer klaren Schreibweise von diesem Grundsatze abgewichen.
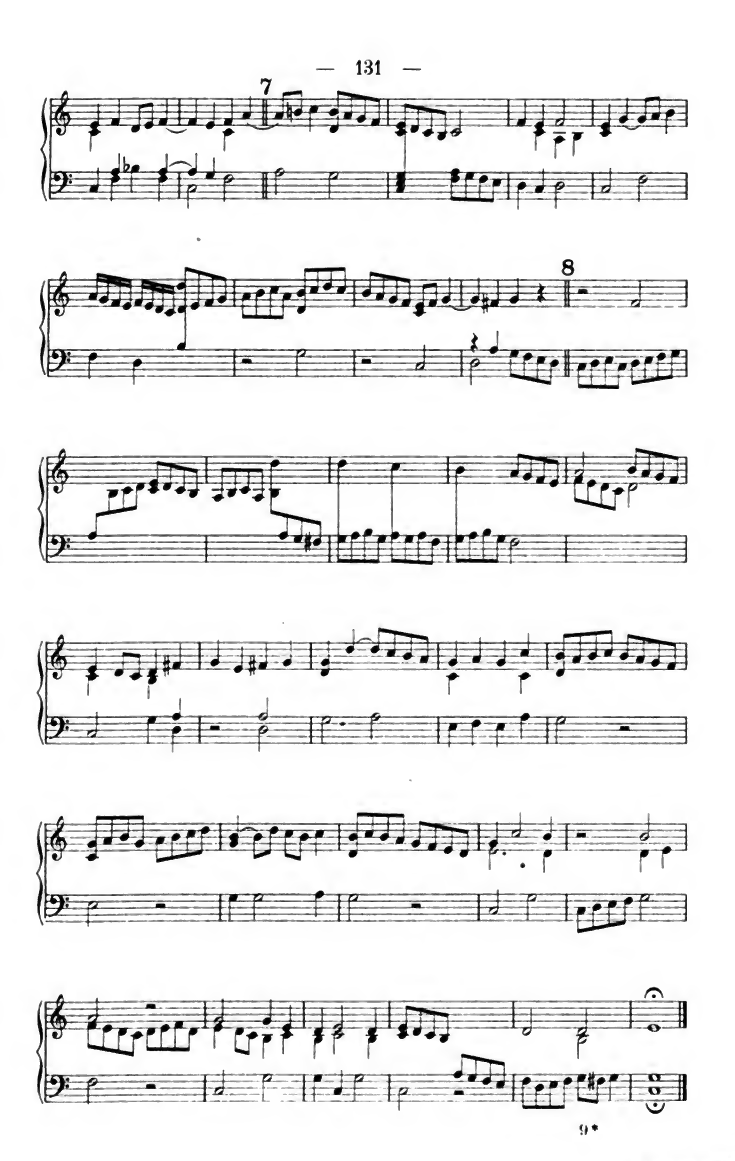
Die Lautenbücher, namentlich das Gerle's, auch Petrucci's und Attaingnant's, enthalten bei sonst vortrefflichem Druck eine Menge Druckfehler. Die meisten konnten nach Analogien und dem Sinn ohne weiteres verbessert werden.

I.

Petrucci, Libro I, 1507.
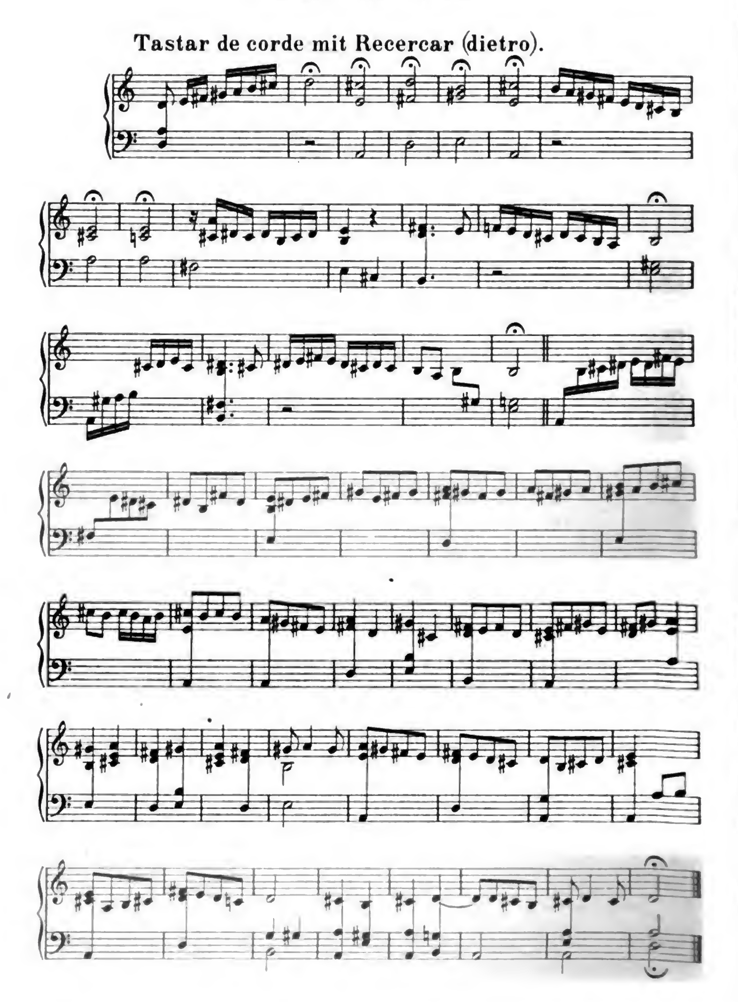



scheint Druckf.
5
6
wahrscheinlich Druckfehler.


7
8

II.

Petrucci, Libro IV, 1508.

Tastar de corde mit Recercar (dietro).



III.

Sammlung Attaingnant 1529.

Prelude (I). Im Original ohne Taktstriche.
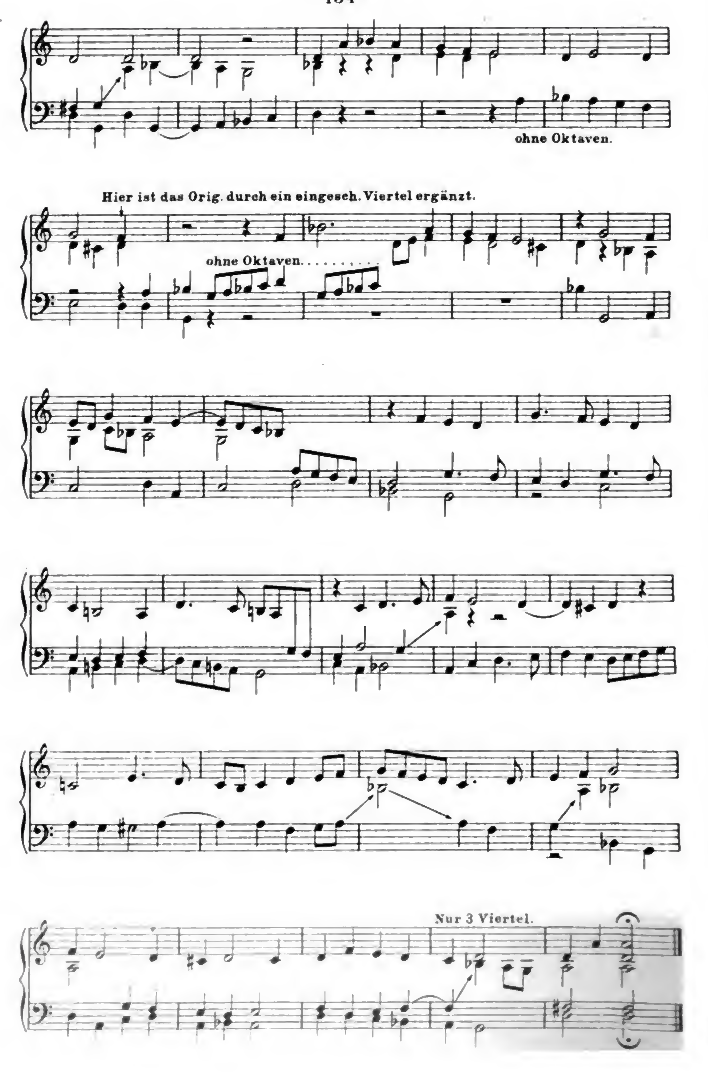
Begleit-Oktaven wie bei No. I.

hier fehlt etwas im Orig.

ohne Oktaven.
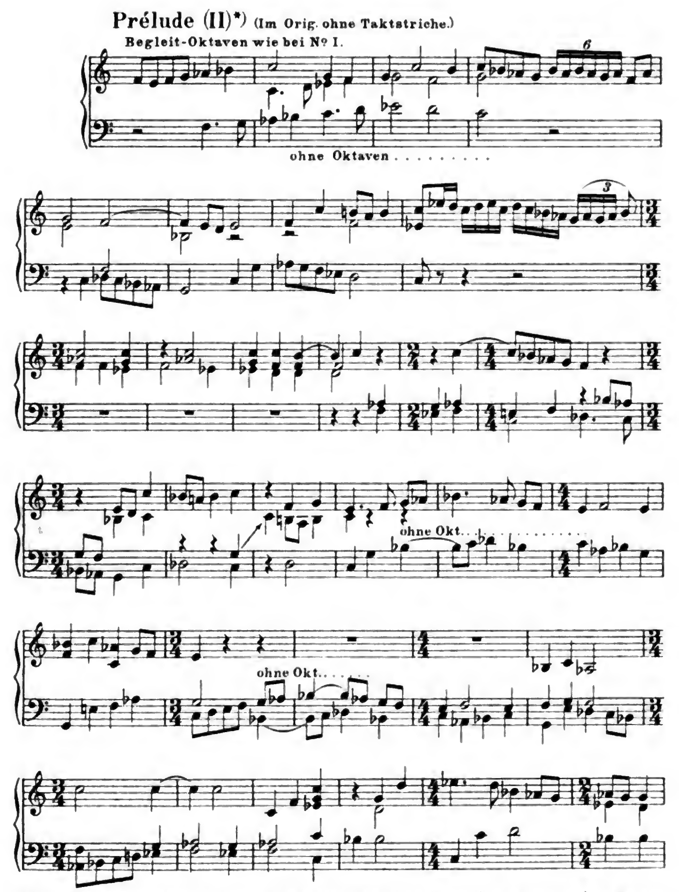
ohne Okt.
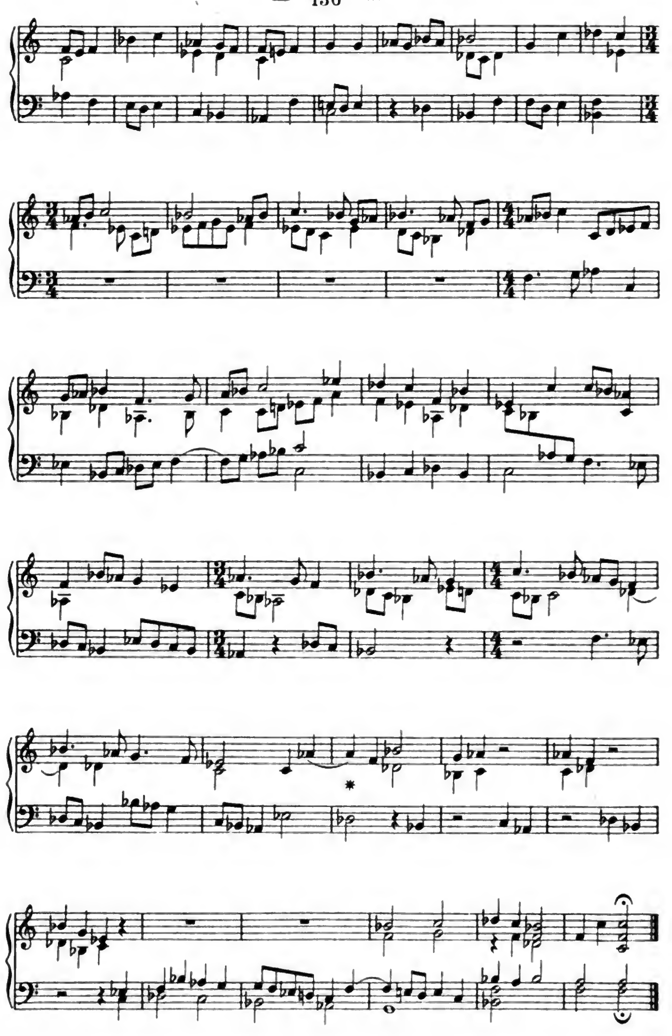
(!)


ohne Oktaven.
Hier ist das Orig. durch ein eingesch. Viertel ergänzt.
ohne Oktaven..........
Nur 3 Viertel.

IV.

Sammlung Attaingnant 1529.



*) Besonders merkwürdig durch die vielen Taktrückungen (Synkopationes); im übrigen ein für jene Zeit auffallendes Stück, das an einigen Stellen ganz deutlich den Wechsel zwischen forte und piano zeigt.
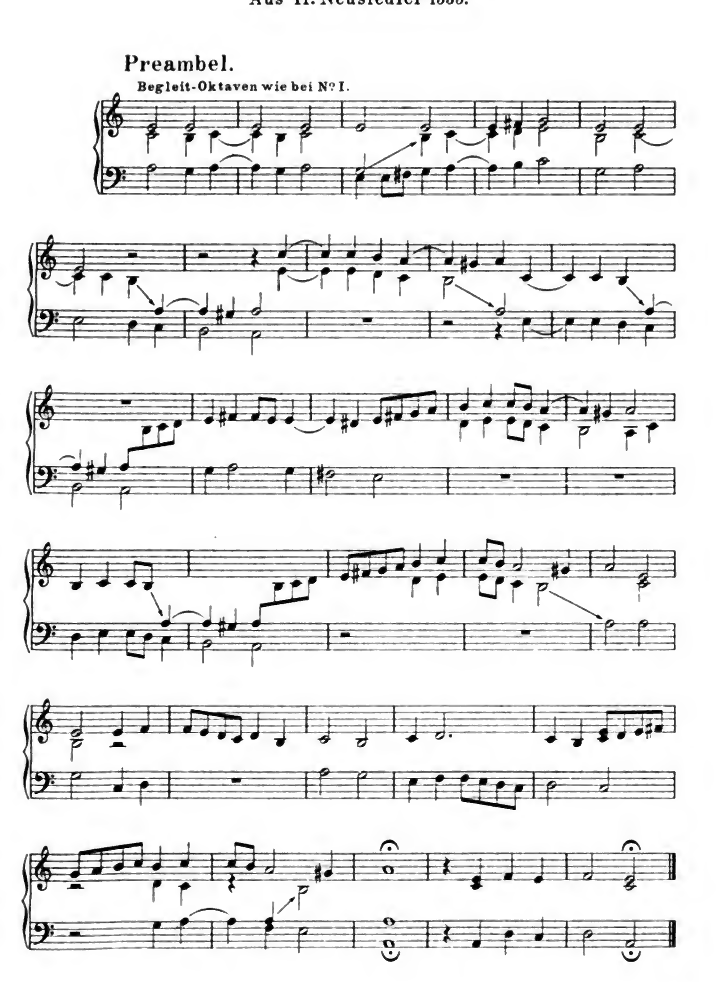


*) Vergl. Beethoven, Streich-Quartett Op. 74. Es-dur, Adagio Takt 23-19 vor Schluß.

V.

Aus H. Neusiedler 1535.
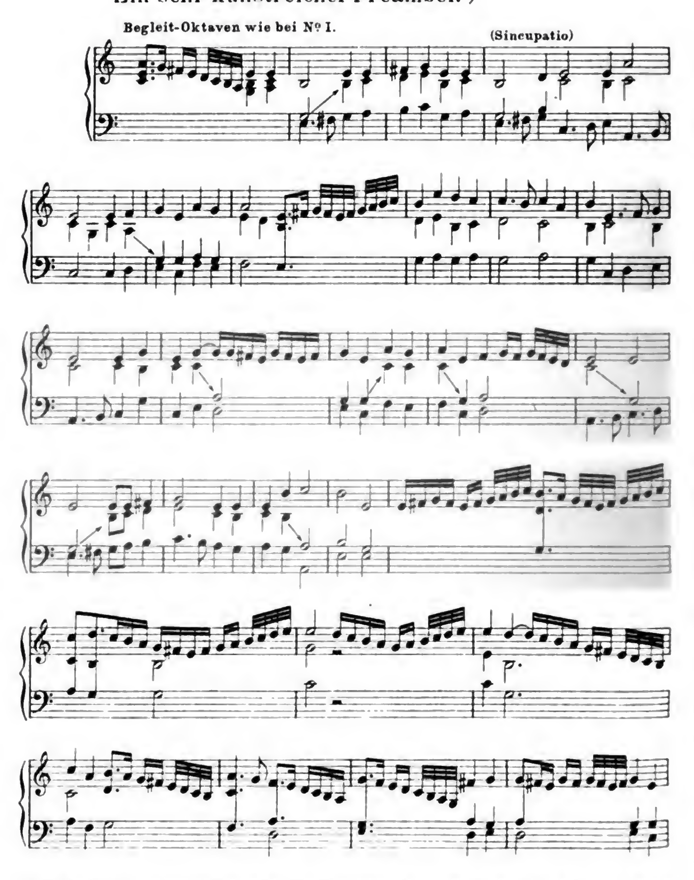
Preambel.
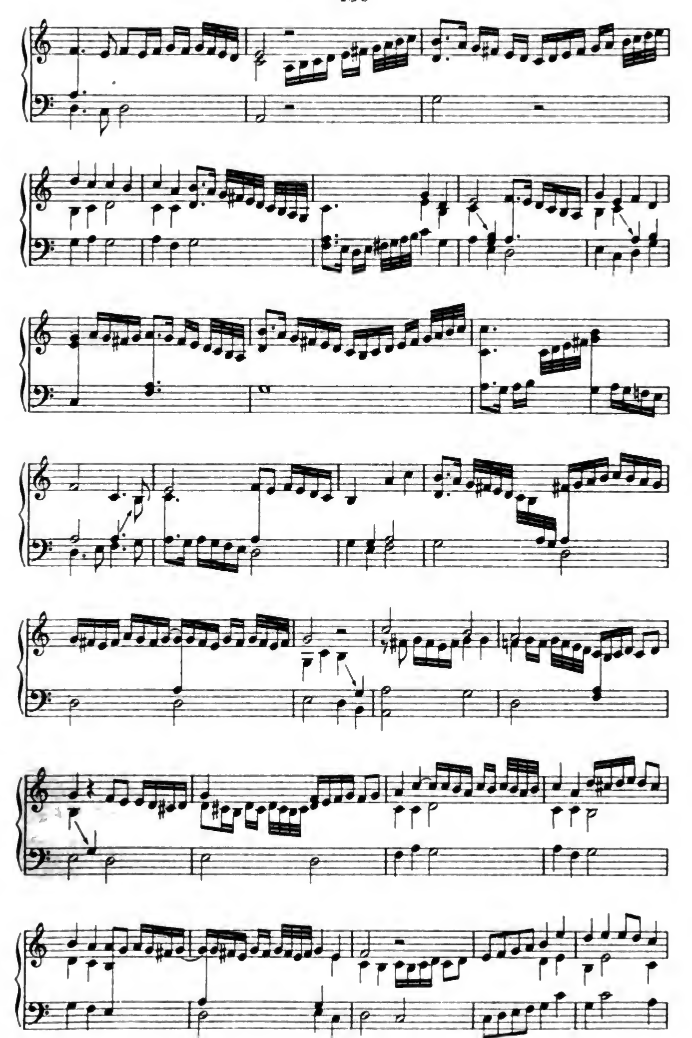


VI.
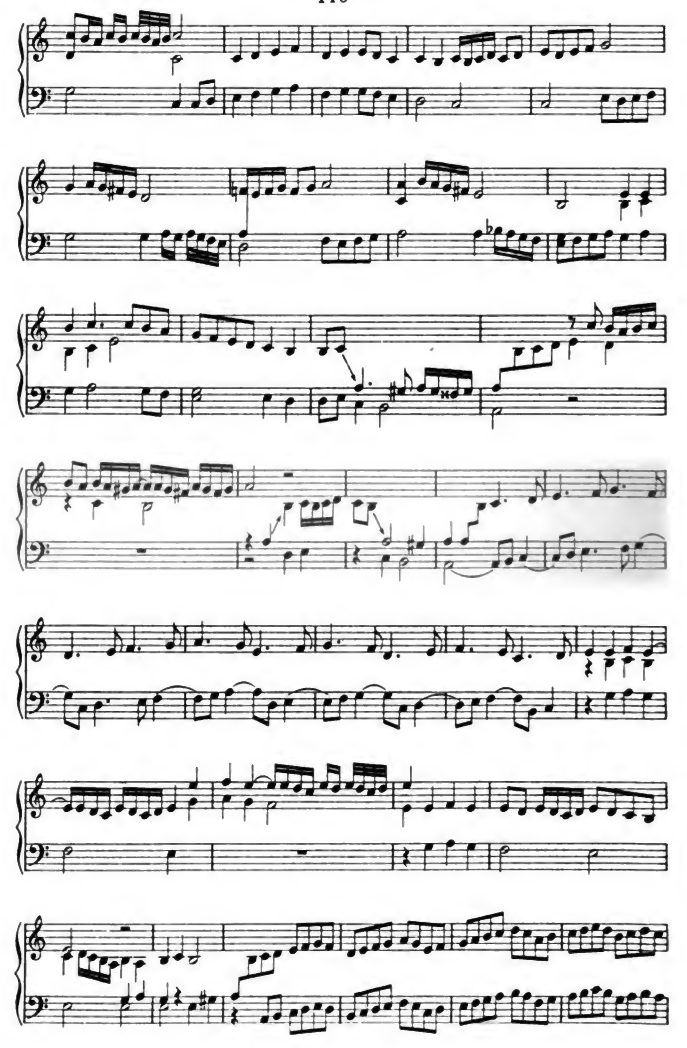
Aus H. Neusiedler 1535/36 Theil II.
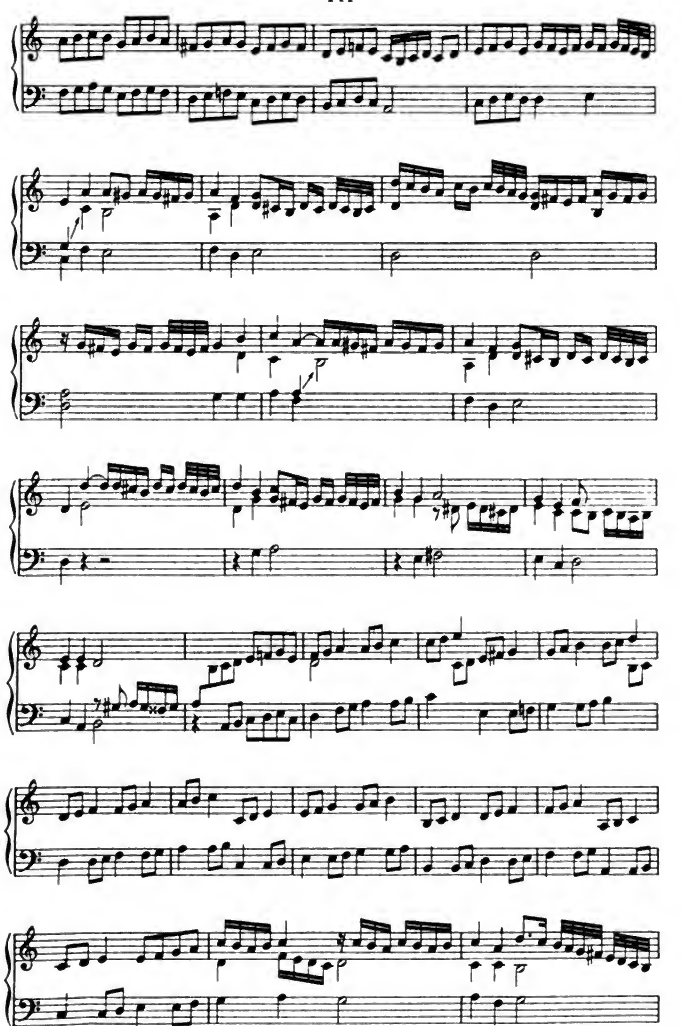
Ein sehr kunstreicher Preambel.*)
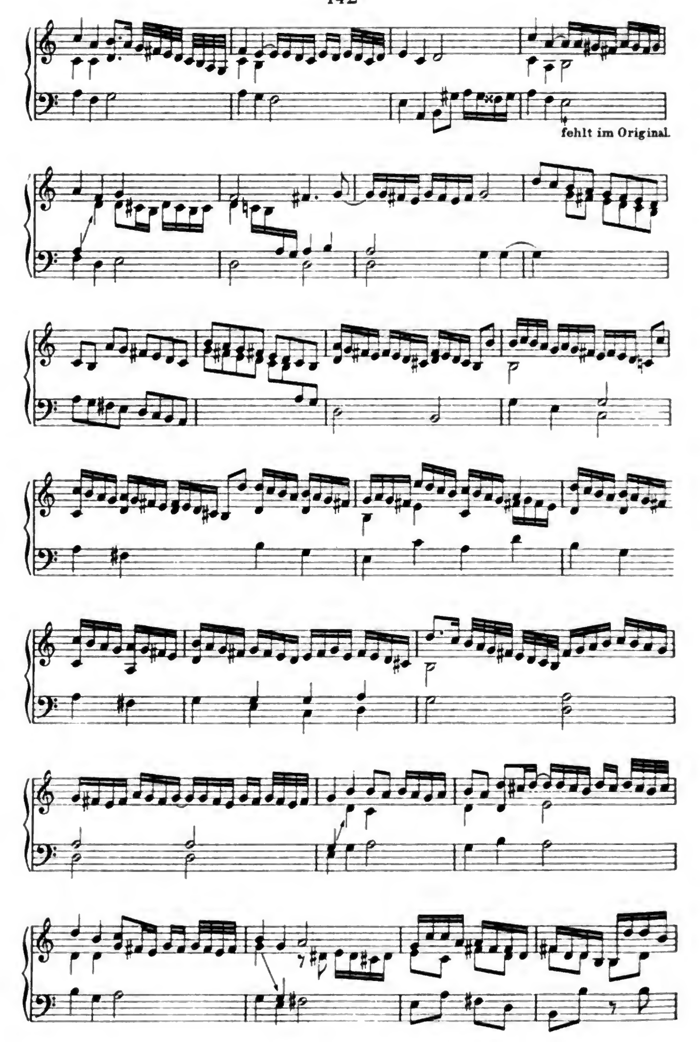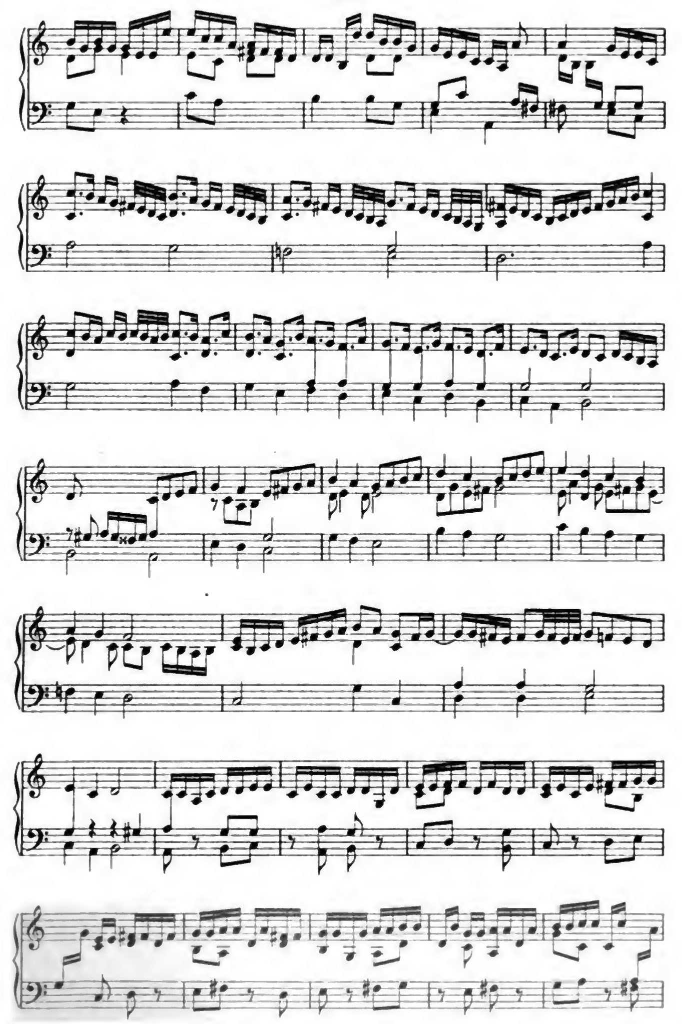


*) Ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darinn sind begriffen vil mancherley art von zwiefachen und drifachen doppel laiffen, auch sincupationes und vil schöner fugen, durch mich hansen Neusiedler lutinisten zu samen gepracht, und corrigirt.
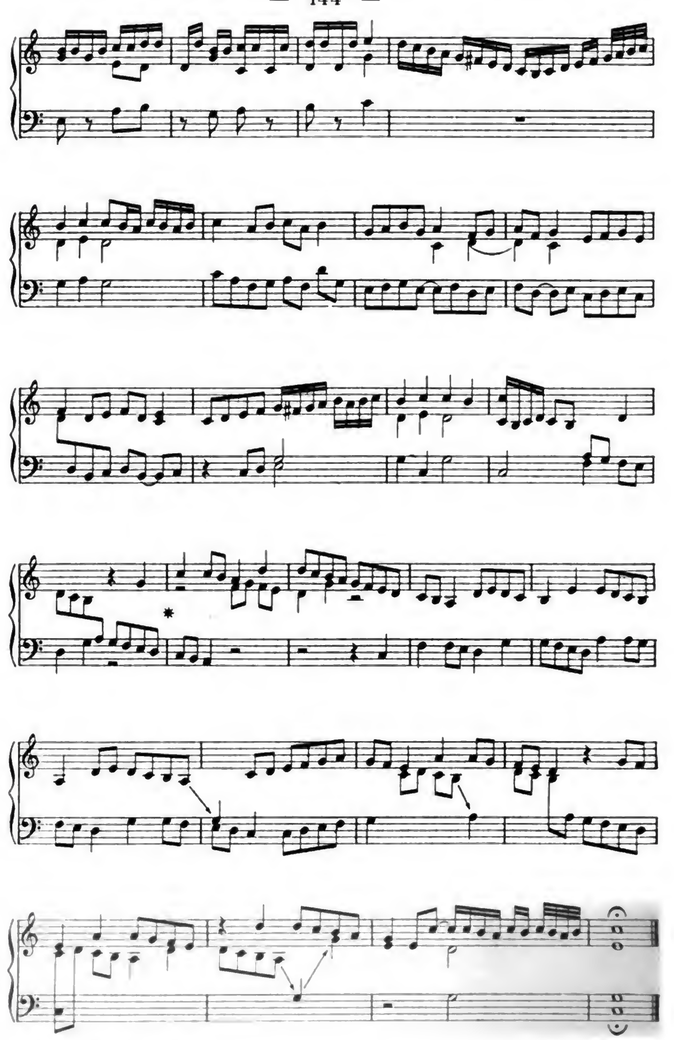







fehlt im Original.
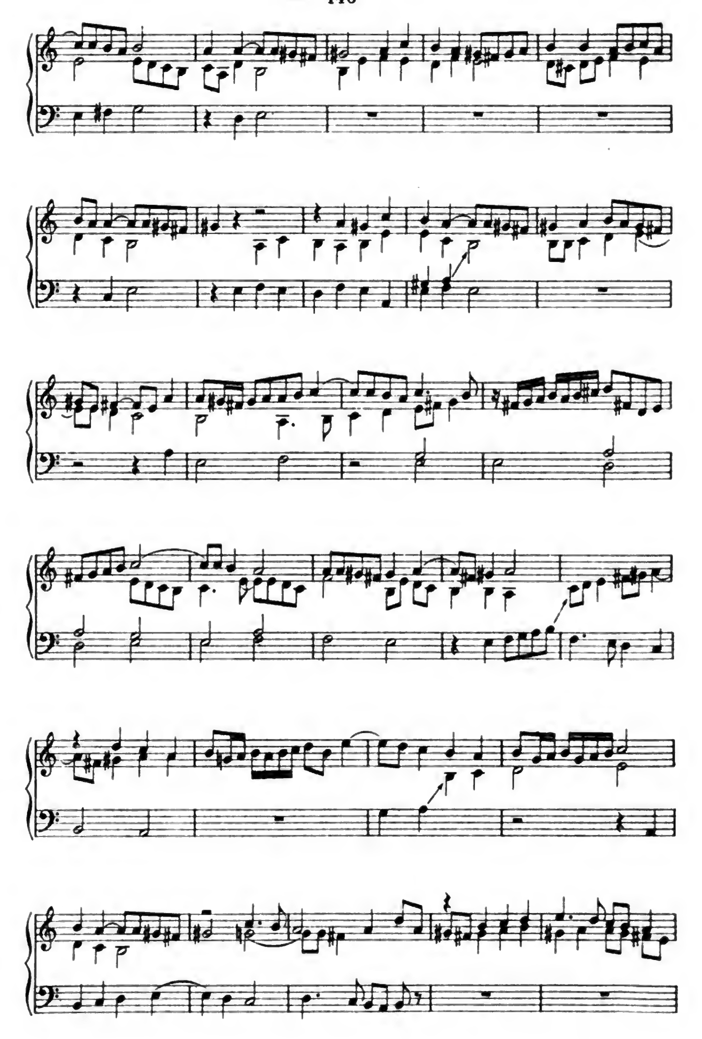




*) Anklang ans Volkslied.
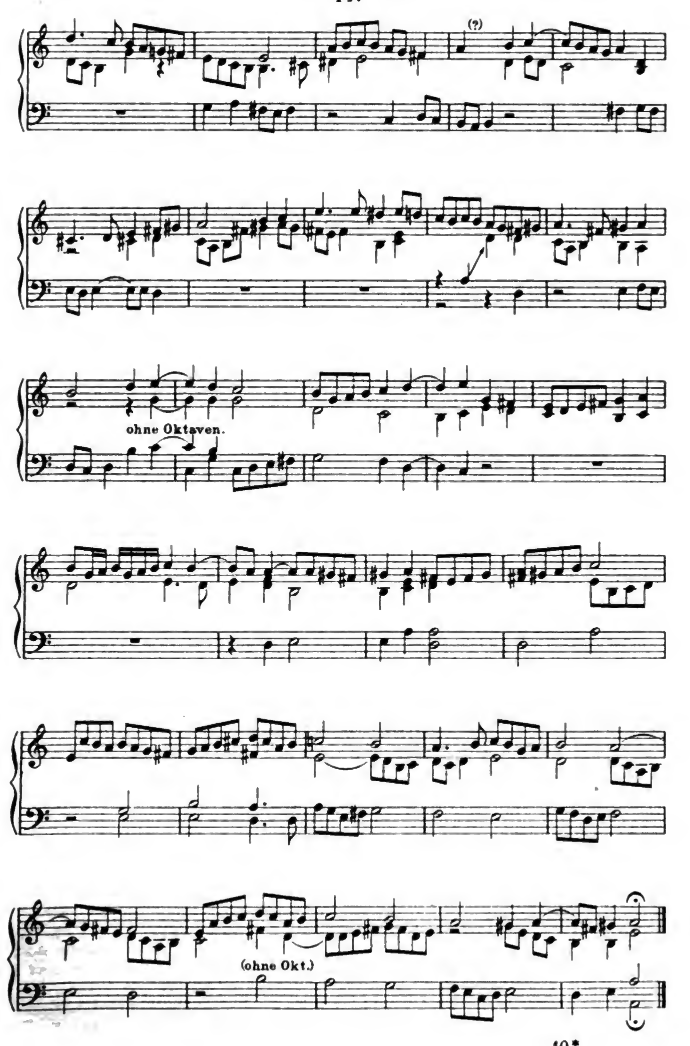
VII.

Aus Gerle „Ein neues künstliches Lautenbuch“ 1552.

Preambel (31). Marx vom Adler (Aquila).

Begleit-Oktaven wie bei Nº I.
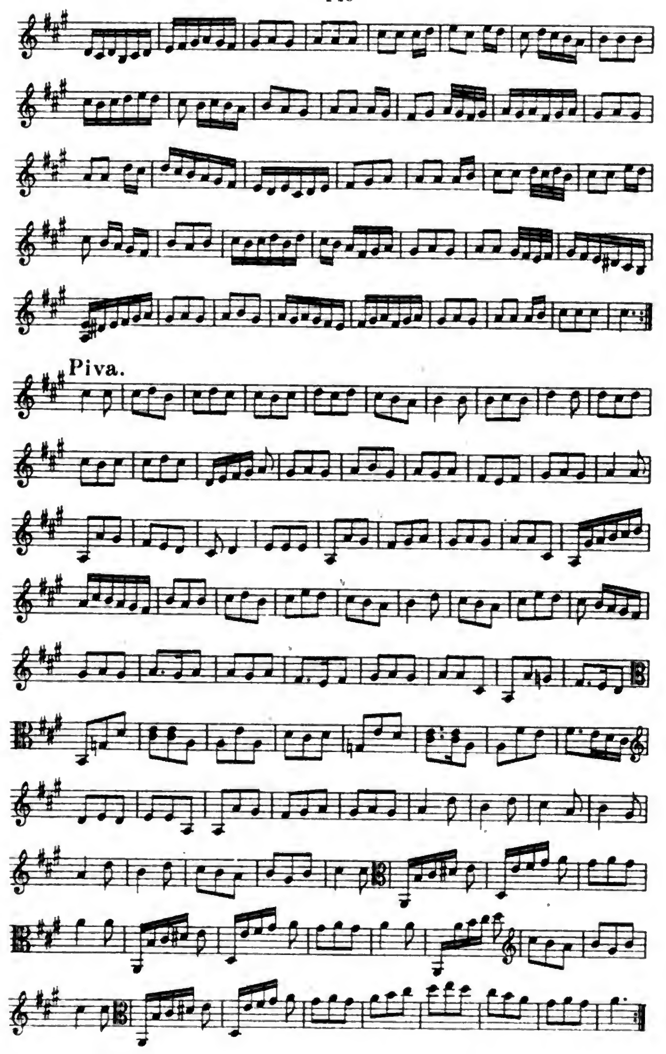



(?)
ohne Oktaven.
(ohne Okt.)

VIII.

Petrucci, Libro IV, 1508 (Joan Ambrosio Dalza).

Pauana alla venetiana. Nur die Melodie.
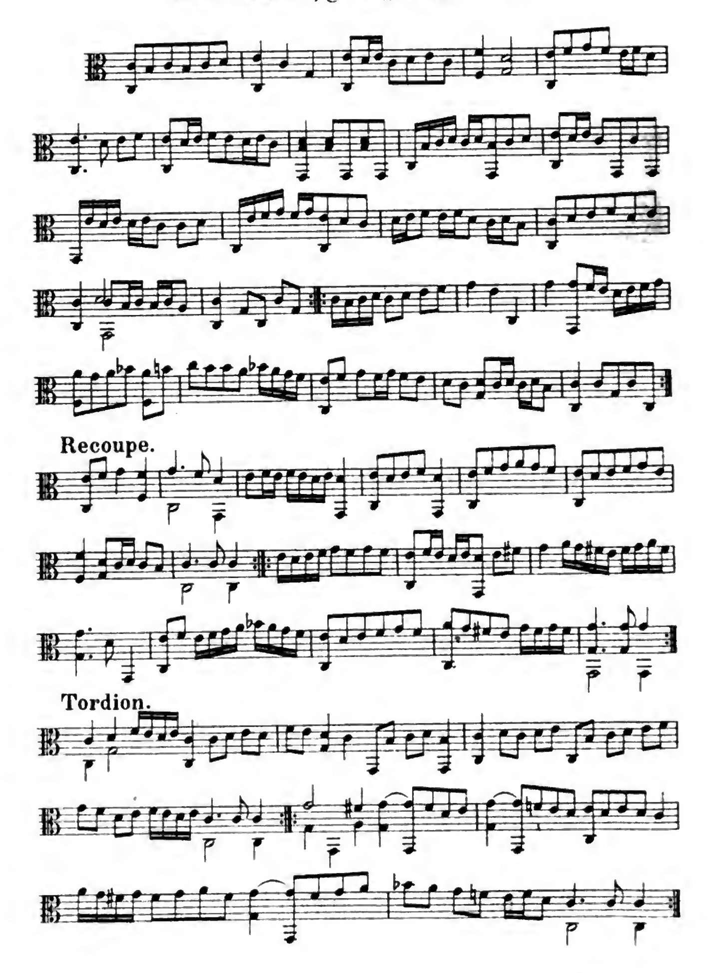
Saltarello.


Piva.
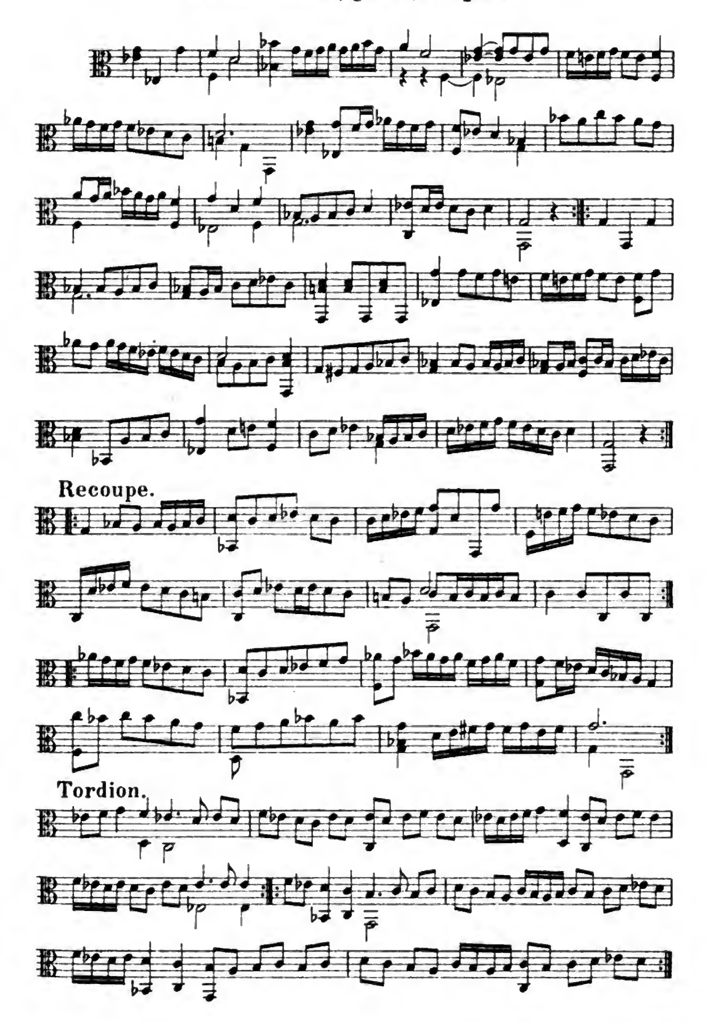
IX.

Sammlung Attaingnant 1529.

Basse dance, gen. „Saint roch.“
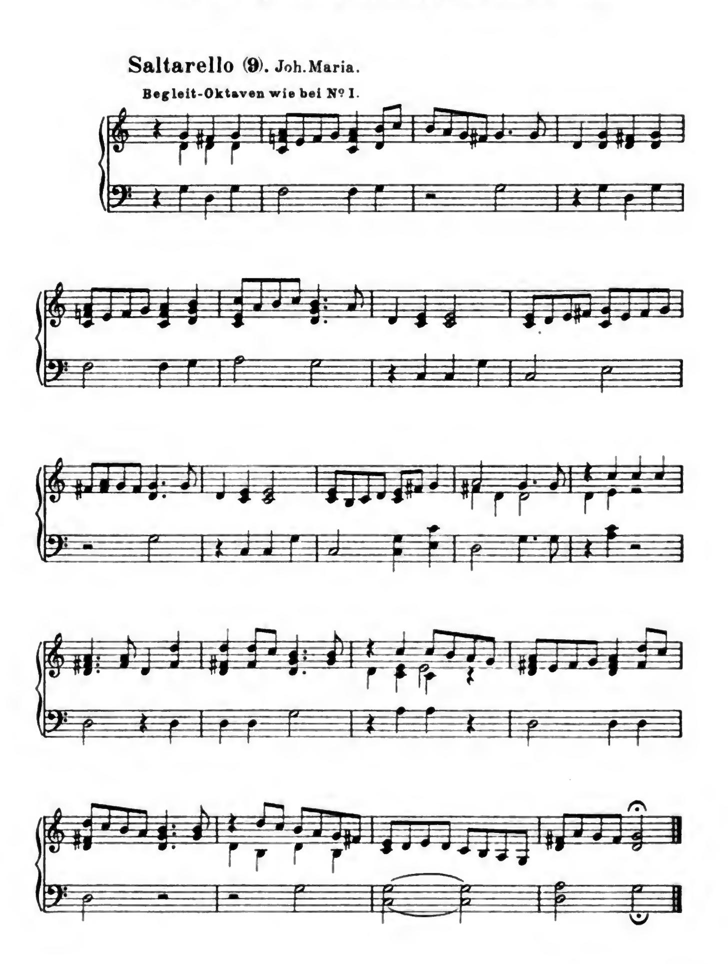


Basse dance, gen. „Lespine.“



X.
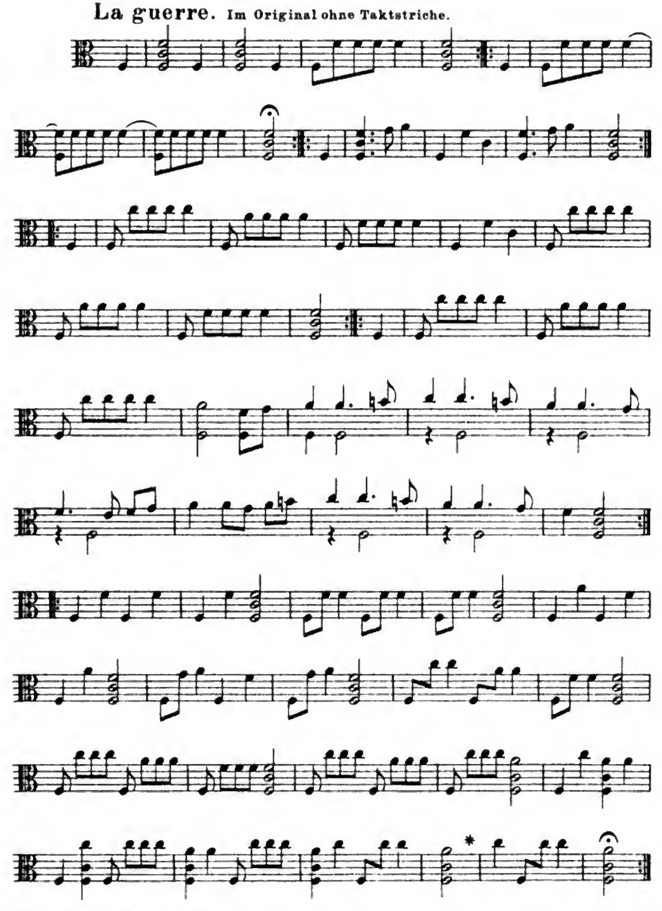
Aus Gerle „Neues künstliches Lautenbuch“ 1552.



XI.

Sammlung Attaingnant 1529.

La guerre. Im Original ohne Taktstriche.
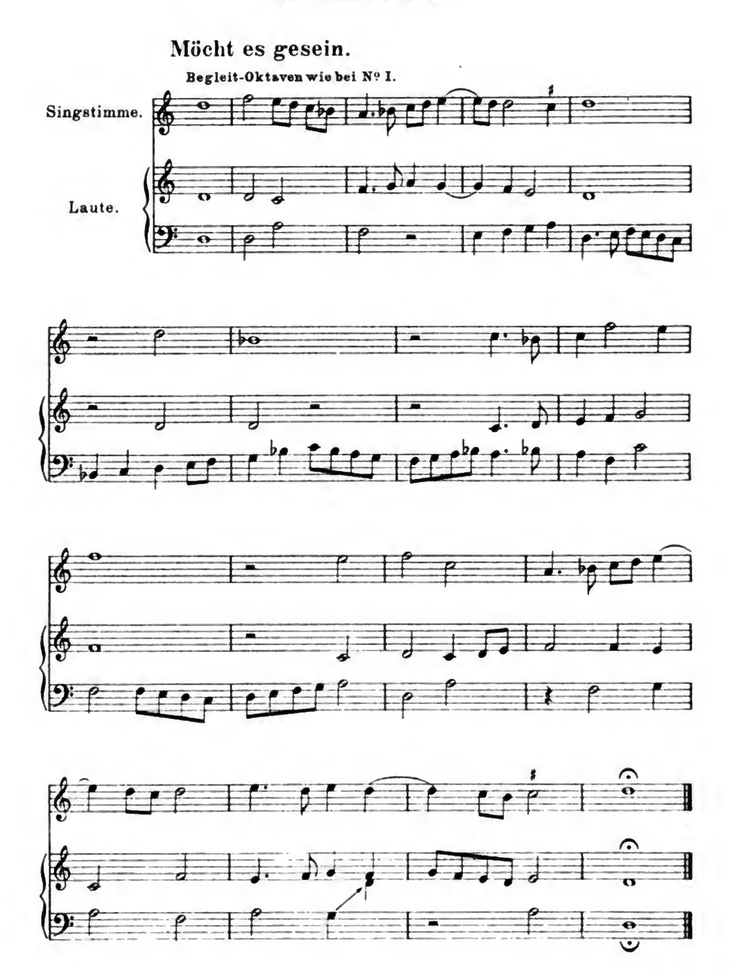


*) Taktierung zweifelhaft.
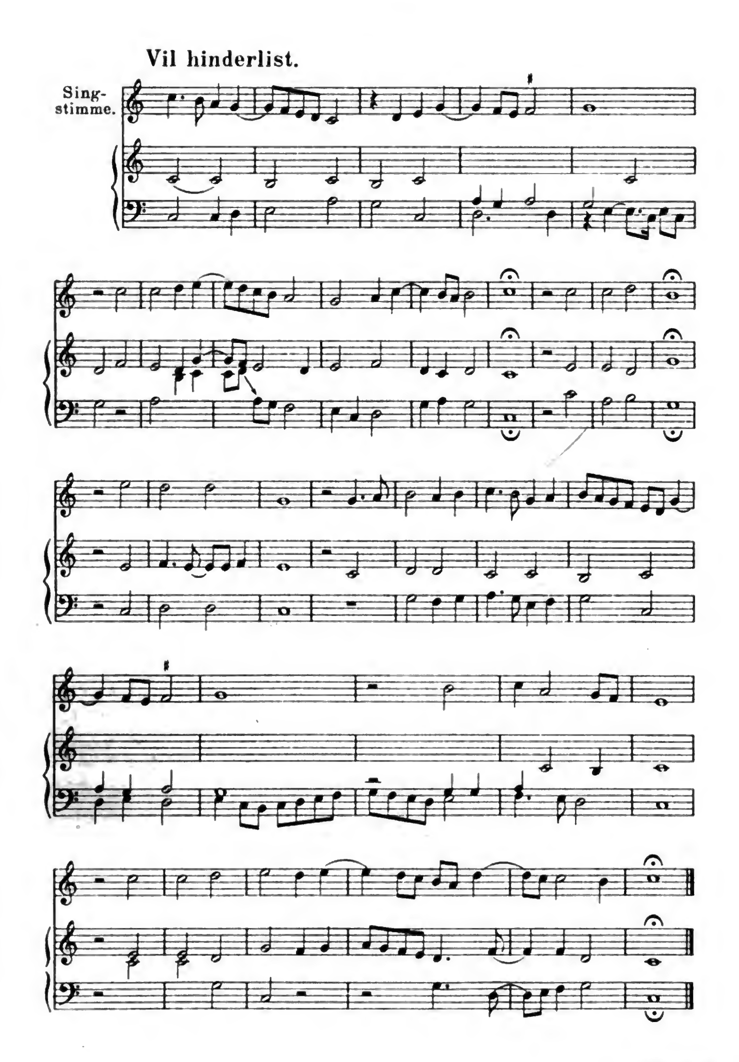
XII.

Aus Schlick 1512.

Möcht es gesein.
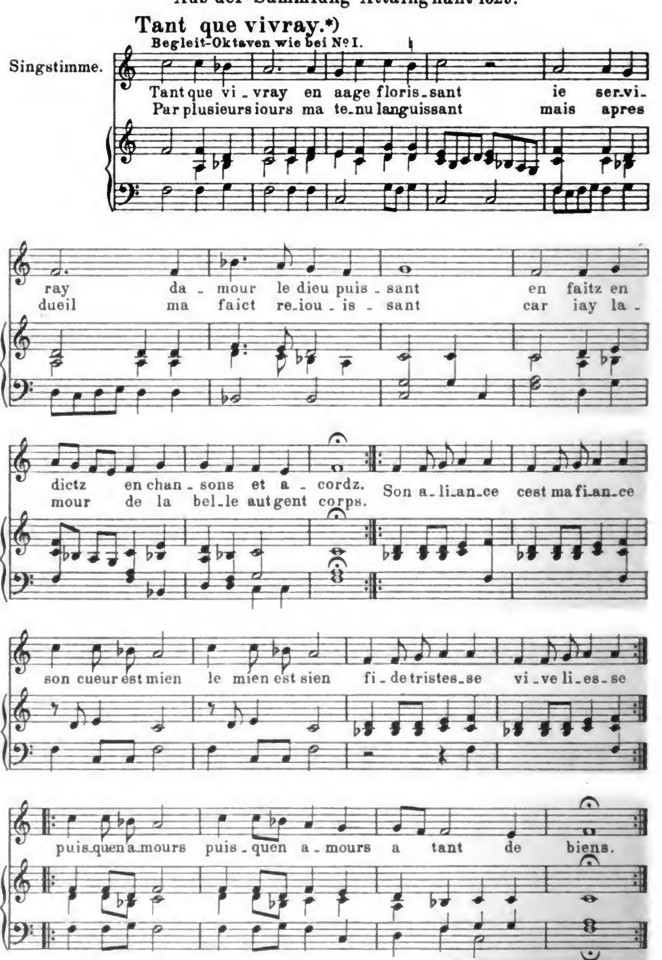


Vil hinderlist.



XIII.
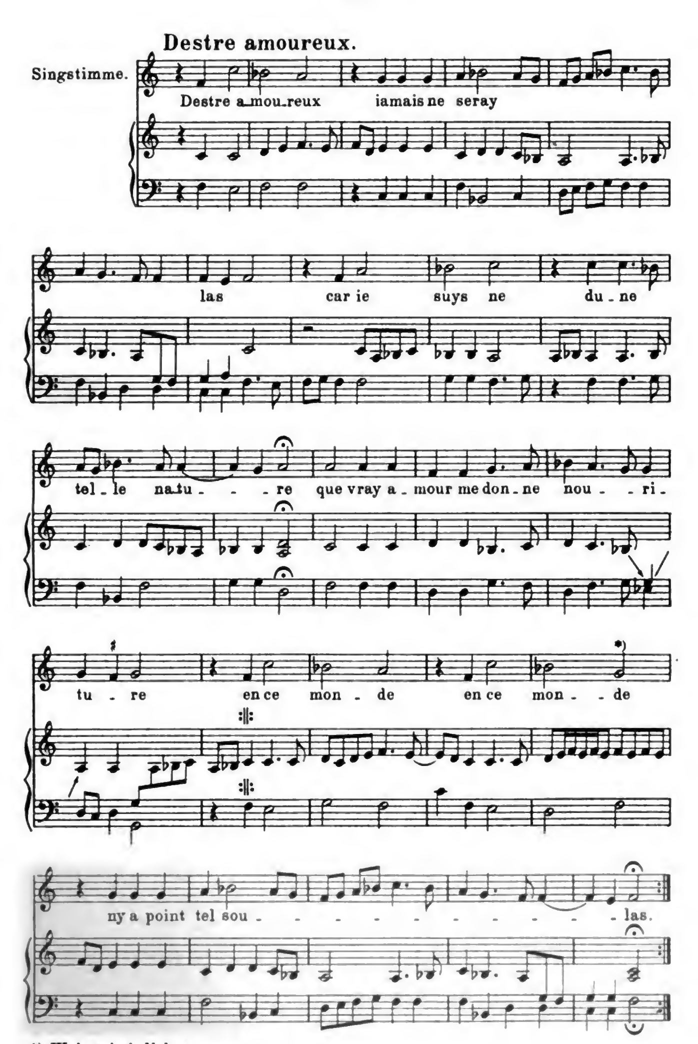
Aus der Sammlung Attaingnant 1529.

Tant que vivray.*)



*) Der Text ist im Original in Folge des engen Notendruckes verschoben, in obiger Übertragung sinngemäß untergesetzt.

Destre amoureux.
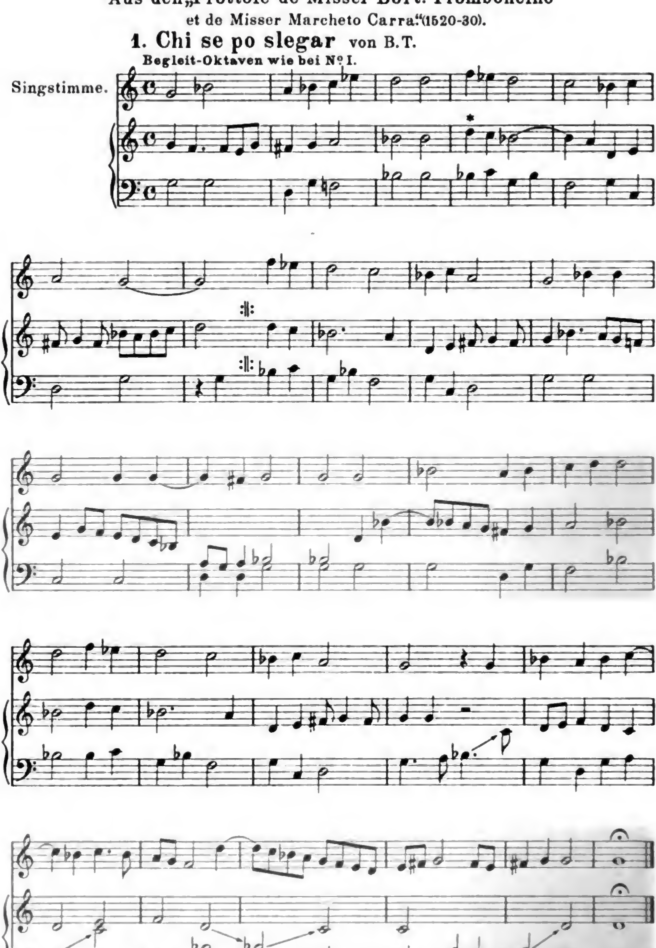


*) Wahrscheinlich a.

XIV.

Aus den „Frottole de Misser Bort. Tromboncino et de Misser Marcheto Carra." (1520-30).
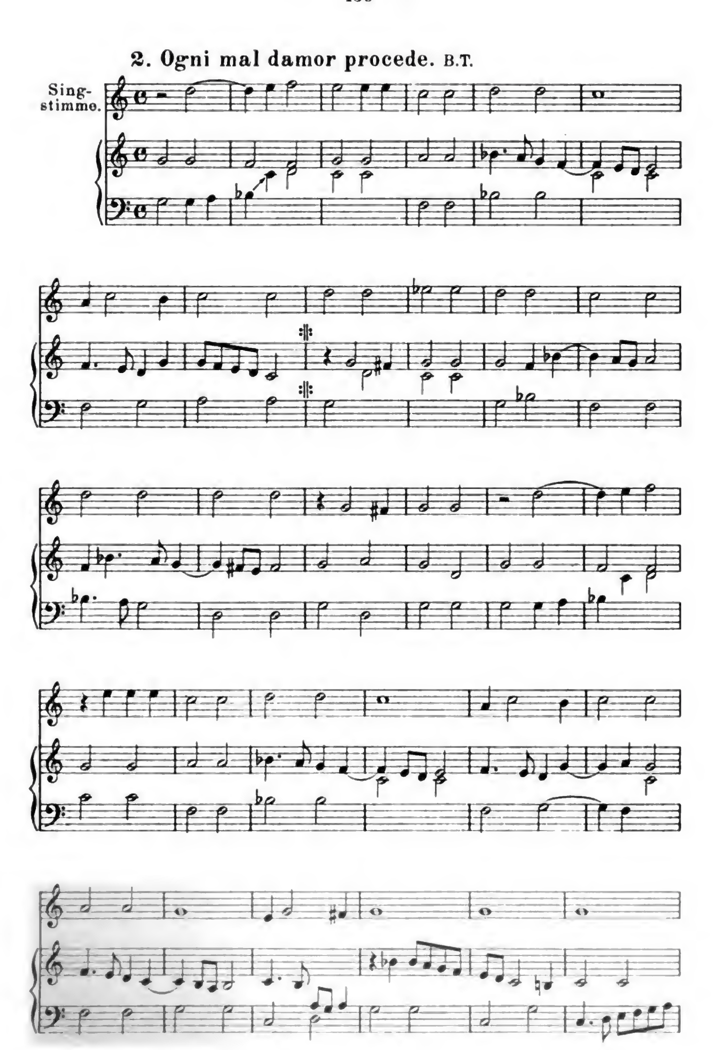
1. Chi se po slegar von B. T.
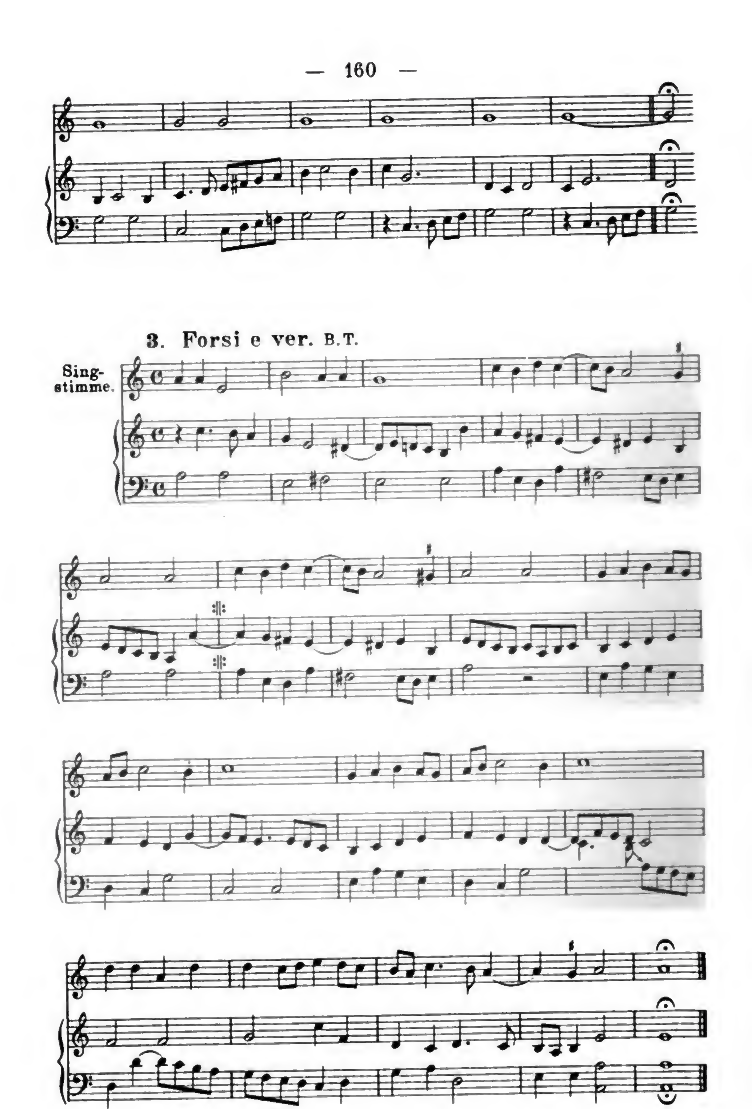
Begleit-Oktaven wie bei Nº I.
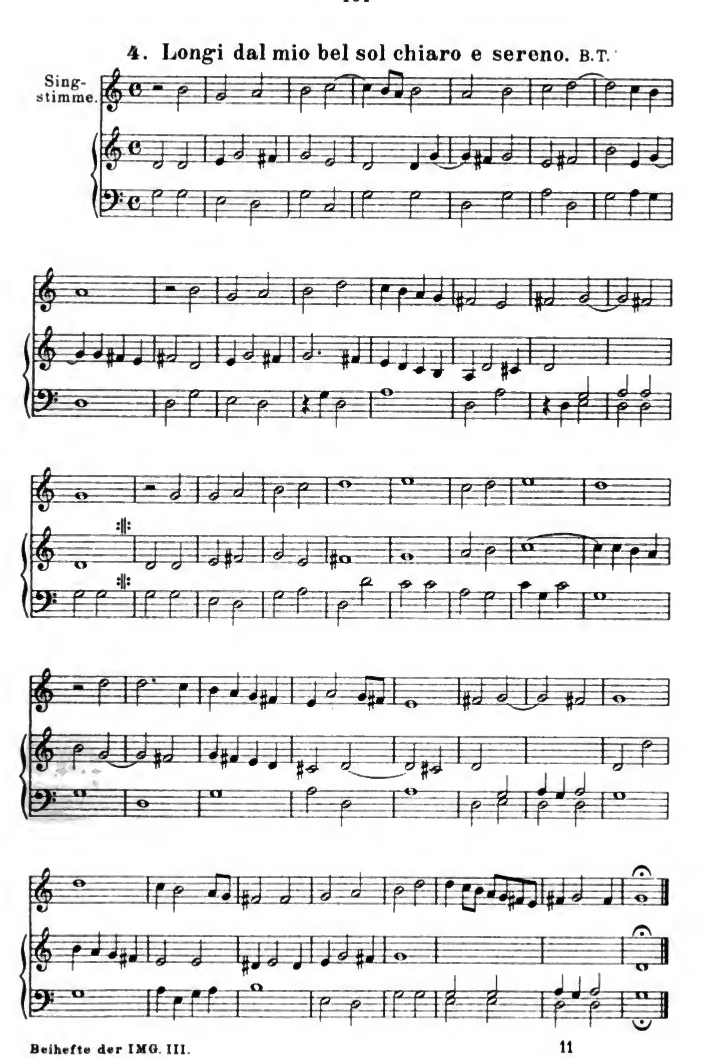


*) Im Original steht hier, wie auch an den entsprechenden zwei anderen Stellen h¹. Ich vermute, daß es durch d² zu ersetzen ist.

2. Ogni mal damor procede. B.T.




3. Forsi e ver. B.T.
Sing-stimme.
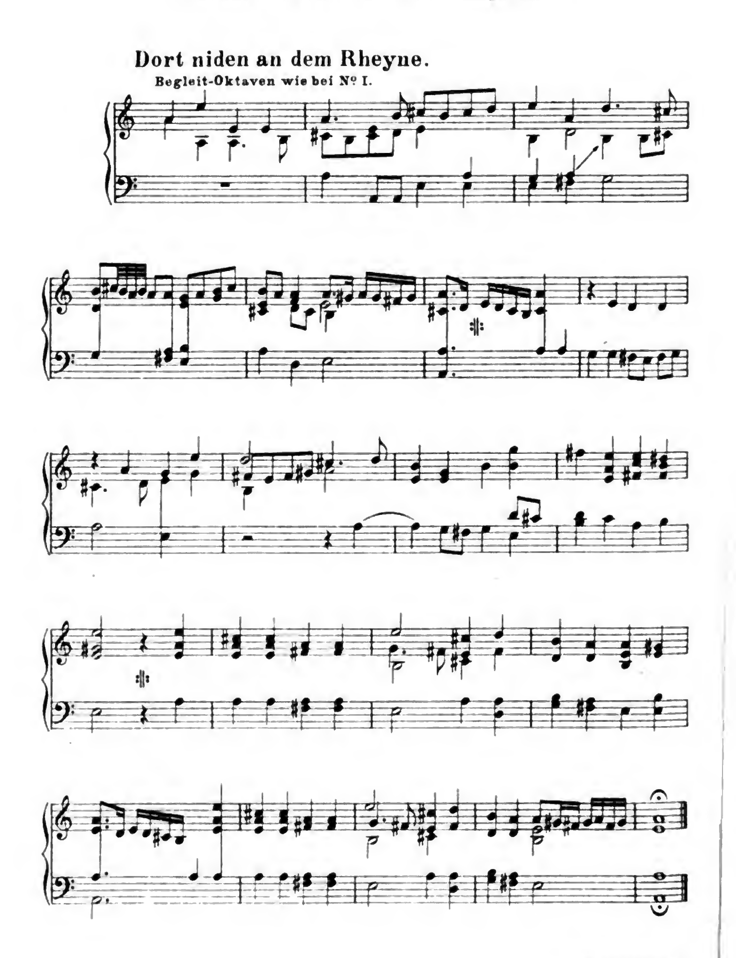
4. Longi dal mio bel sol chiaro e sereno. B.T.



XV.

Aus Ochsenkhun's Tabulaturbuch 1558.

Trinklied mit Text auf den Fürstenberger Wein.



Register.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

IV.

DIE ANFÄNGE

DER

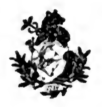
CHROMATIK IM ITALIENISCHEN MADRIGAL

DES XVI. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES MADRIGALS

VON

THEODOR KROYER.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1902.

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft IV.

Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

Die Anfänge
der
Chromatik im italienischen Madrigal
des XVI. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals.

Von

Dr. Theodor Kroyer.



LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1902.

Meiner inniggeliebten Base

Amélie Metz

in herzlicher Dankbarkeit und Verehrung.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung wurzelt in der vom Verfasser 1897 bei der Münchener Universität eingereichten Inaugural-Dissertation, bei deren Drucklegung später sich die Notwendigkeit einer Sichtung des mittlerweile stark angewachsenen Notenmaterials ergeben hatte und daraus ein wesentlicher Zuwachs neuer Ideen, die in der Dissertation nicht mehr verwertet werden durften. So entstand dieses Buch, das aber deswegen nicht mehr scheinen will, als es ist: eine Studie, ein Baustein zur Geschichte der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts im allgemeinen und des Madrigals im besonderen. Die Sprödigkeit der Materie brachte es mit sich, daß die Darstellung häufig zur Hypothese und trockenen Deduktion ihre Zuflucht nehmen mußte. Wenn daher die Form nicht auf essayistische Glätte und Eleganz eingestellt ist, so möge man daraus dem Verfasser keinen Vorwurf konstruieren. Er hat es mit dem Inhalt desto ehrlicher gemeint.

Indem nun der Unterzeichnete seine Arbeit der Öffentlichkeit übergiebt, sagt er auch an dieser Stelle seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger, für die Anregung und thatkräftige Unterstützung seiner Studien innigsten Dank. Sehr verbunden ist er außerdem den Herren Cav. Professor Riccardo Gandolfi, Bibliothekar des R. Istituto musicale zu Florenz, Prof. Luigi Torchi am Liceo musicale in Bologna, Cav. Giulio Terzi, Präsidenten, und Camillo Recchia, Sekretär des Teatro filarmonico zu Verona, die dem Verfasser auf seiner Forschungsreise durch Ober- und Mittel-Italien ratend und helfend an die Hand gingen. Auch den zahlreichen Bibliotheks-Leitungen, insbesondere der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, der kgl. Bibliothek zu Berlin, der k. k. Hofbibliothek und der Bibliothek der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Augsburger Stadtbibliothek, der Jenaer Universitätsbibliothek, der Danziger Stadtbibliothek, sowie der Biblioteca nazionale in Turin und der Biblioteca Estense zu Modena, sei für die freundlich zur Verfügung gestellten Musik-Drucke herzlichst gedankt.

München, im Herbst 1901.

Dr. Theodor Kroyer.

Inhalt.

Einleitung.

Eine der interessantesten, aber auch folgenschwersten Erscheinungen in der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts ist die Chromatik. Unser modernes Tonsystem, hervorgegangen aus der Reduktion der alten Kirchenmodi auf Dur und Moll, die gleichschwebende Temperatur, die Harmonik, selbst die jüngste Errungenschaft der Neuzeit, jener von Fétis statuierte Begriff der Tonalität, sie haben den Strahlpunkt eigentlich in ihr. Denn sie war es, die gleichsam das Signal zur Revolution gegen die Diatonik gab, die Kirchenmodi verwirrte und auflöste und endlich eine gänzliche Umwandlung der Kunstanschauung herbeiführte, und das merkwürdig nicht in einem Jahrhundert des Verfalls, sondern der Blüte alter Tonkunst, der höchsten Triumphe in Lasso und Palestrina. Ja, dem aufmerksamen Beobachter kann nicht entgehen, daß dieses Jahrhundert seinen Januskopf, den zwiefältigen Ausblick in die Vergangenheit und Zukunft nicht zum wenigsten ihrem Einfluß verdankt.

Es bleibt da in der That beinahe unverständlich, wie die Chromatik bis in die Gegenwart, die doch das 16. Jahrhundert von der Forschung so eingehend und liebevoll gewürdigt sieht, immer nur nebensächliche Beachtung hat finden können, obschon ihre allgemeine musikalische Bedeutung allein längst die Beleuchtung ihres Wesens, ihrer Entwicklung und Geschichte erheischt hätte. Dazu kommt noch, daß sie zuerst und fast ausschließlich in einer Kunstform sich offenbart, die für die Musikpflege des 16. Jahrhunderts geradezu typisch ist: im Madrigal. Eine Geschichte des Madrigals ist noch ungeschrieben. Wer aber einmal dieser ungemein schwierigen Aufgabe sich unterziehen wird, der muß wohl Linie für Linie von der Chromatik als einer charakteristischen Begleitung der weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts mit aller Gründlichkeit Kenntnis nehmen. Und dieses Kapitel »Chromatik« wird seinen klar umrissenen Platz um so fester behaupten, als das Madrigal eben durch die in der Chromatik ruhende Tendenz auch für die Entwicklungsgeschichte der Musiktheorie Bedeutung hat.

Die vorliegende Arbeit »Über die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts« will nun diese außerordentliche Erscheinung genauer untersuchen und damit eine störende Lücke ausfüllen, das heißt, soweit die Kräfte reichen, da die Riesenhaftigkeit des Stoffes ihr Hindernisse in den Weg

türmt, die ein Einzelner nimmer überwinden dürfte. Aber wenn sie ihr Thema auch nicht erschöpfen kann, so wird sie doch immerhin einen Beitrag liefern, der der Madrigalforschung die saure Arbeit erspart, verschiedene Unklarheiten, so hinsichtlich der »Erstanwendung der Chromatik«, und Irrtümer in dieser Frage aufzuhellen, auf Grund der Resultate, die die Prüfung einer großen Anzahl von Stimmbüchern des 16. Jahrhunderts zu ergeben hat.

Die ersten Symptome des Umsturzes zeigen sich in zarten Ansätzen schon sehr frühe; deutlicher in dem Stadium der Musik-Entwicklung, das durch die Versuche des Organums und des Dechant gekennzeichnet ist. So lange freilich der cantus planus des gregorianischen Gesanges die einzige Musikübung war, mochten die Kirchenmodi stellenweise in idealer Reinheit ausgeführt worden sein. Mit der aufkeimenden Polyphonie aber erstand ein beständiger Widerstreit zwischen Theorie und praktischer Musikübung, ein Kampf des sich schärfenden Gefühls für den inneren Zusammenhang der Klänge gegen die strenge Diatonik der »Töne«, nach denen der Akkord eben nichts weiter ist, als das zufällige Klangergebnis mehrerer gleichzeitig nebeneinander hinströmender Melodien, — mit einem Worte, es regte sich das natürliche Gefühl für Harmonie. Da aber vor dem 16. Jahrhundert die Musikübung eine überwiegend kirchliche war, die Kirche von alters her über die Reinheit der Töne wachte, jeden Neuerungsversuch verwarf und verbot, so war eine Erschütterung der Diatonik so gut wie unmöglich. Es scheint demnach das Festhalten an der alten Lehre und Anschauung doch mehr ein Kirchen-, denn ein Kunstgesetz gewesen zu sein, und wir haben uns späterhin den erbitterten Groll der meisten Theoretiker, die obendrein in der Mehrzahl Kleriker waren, gegen die Neuerer, die »moderni compositori«, auch aus diesem Faktum zu erklären. Nun aber kam jene für sämtliche Kunstzweige so bedeutungsvolle Epoche, die auch der Musik eine Menge fruchtbarer Ideen zuführte: die Renaissance. Unter ihrem Einfluß griff man wieder zu den längst vergessenen Werken der ältesten Musiktheoretiker, namentlich des Boëtius, und erwarb dabei die nähere Kenntnis der bislang nur dem Namen nach bekannten griechischen Klanggeschlechter. »Chromatisch« und »Enharmonisch« wurden zu Schlagwörtern des 16. Jahrhunderts. Denn in der Überzeugung, daß die Verwertung dieser Systeme in der musikalischen Praxis von ebenso günstiger Wirkung sein würde, wie beispielsweise die Nachahmung der griechischen Poesie und bildenden Kunst, versuchte man eifrigst, diese seltsamen Klanggeschlechter, überhaupt die antike Musik wieder zu beleben, resp.

spiel- und singgerecht zu machen, erreichte dabei aber freilich etwas, was keiner erwartet hatte: die Entdeckung der Oper, unser Musikdrama einerseits, durch die Einführung chromatischer, diatonfremder Töne aber das Ende der Diatonik andrerseits. Die mit den Wiederbelebungs-Versuchen der Antike emporgewachsene Chromatik hätte jedoch im 16. Jahrhundert kaum solchen Einfluß gewinnen können, wenn nicht durch die Renaissance auch der weltlichen Musik ein immer größerer Wirkungskreis als Kunstmusik eröffnet worden wäre. So versteht es sich, daß das Madrigal, als erste bedeutende Kunstform der weltlichen Musik, bald die Trägerin dieser neuen Bestrebungen wurde und den Tummelplatz des Kampfes zwischen »Diatonico« und »Cromatico« bildete.

Betrachten wir daher vor allem anderen dieses eigenartige Kunstgebilde und sehen wir, welche Eigenschaften es für musikalische Neuerungsgelüste prädisponierten.

Kapitel I.

Das Madrigal.

Das Madrigal in der Poesie ist eine Form von sehr freigegliedertem Bau. Die einzige Strophe, aus der sie besteht, ist von beliebiger Ausdehnung, die Verse sind bald kurz, bald lang; ungebunden ist es hinsichtlich seiner Reimstellung, Ungebundenheit ist sein ganzes Wesen: »ein Mittelding zwischen Prosa und Poesie«[1]. Der empfindungsvolle Inhalt hat die Liebe zum Gegenstand der Darstellung; er besingt sie in allen Tönen, schildert sie mit allen Farben, bald leidenschaftlich erregt, bald schmerzdurchdrungen, mit Jauchzen und Klagen, mit Bildern und Naturschilderungen. Es drängt also das Gedicht schon mit seinem ganzen Wesen zu mehr individualisierender Vertonung hin, es schreit nach neuer Musik: seine Form ist das Vorbild der musikalischen, und in seinem Gedanken-Kern schlummert der musikalische Freigeist.

Das musikalische Madrigal hat vom poetischen seinen Namen; es findet sich aber dennoch häufiger auf nicht madrigalische Texte angewendet, als auf das poetische Madrigal selbst. Komponierte man doch mit Vorliebe Sonette, Stanzen, Sestinen, Kanzonen, Balladen, kurz alle Formen der damaligen höheren Lyrik auf madrigaleske Weise[2]. Mit dem poetischen Madrigal hat aber

[1] Peter Wagner, »Palestrina als weltlicher Komponist«. Straßburg. Heitz, 1890, S. 15.

[2] Aus den um 1500 gebräuchlichen, weltlichen Formen der italienischen Musik, der Frottole, Strambotte, Giustiniane, Ode u. a., entsteht durch In-

die madrigaleske Setzweise nichtsdestoweniger die Freiheit und Ungebundenheit gemein, indem sie dem poetischen Gehalt gerecht zu werden sucht, dem Wortsinn getreulich folgt und seine Wirkung durch charakteristische Tongestaltung schärft, ja, es war, da zeitlich die Dichtform früher auftaucht als die Musikform, offenbar das Wesen der ersteren für die Gestaltung der letzteren allein ausschlaggebend.

So bot das musikalische Madrigal wie das poetische dem Dichter, der individuellen Seite des Tonkünstlers mehr Spielraum, als irgend eine andere Kompositionsart bisher. Frei wie der Inhalt und die Form des Textes, vertrug die Musik des Madrigals keine Fesseln, ja sie konnte überhaupt nur in der Luft »der durch keinerlei strengere Satzung geschmälerten Freiheit« zu der Eigenart gedeihen, die sie für ihre reformatorische Mission erst so recht eignete. Kein Zwang kontrapunktischer Finessen hemmte den Komponisten in seinem Schaffen; er strebte, den Eindruck zu verkörpern, den des Dichters Wort auf ihn hervorgerufen, und seiner innersten Empfindung in Tönen Ausdruck zu verleihen. Selbst die Niederländer, welche sich doch sonst in verwickelten, künstlichen Formen fast nicht genug thun konnten, machten im Madrigal von diesen letzteren nur mäßigen Gebrauch. Die Lossagung von der strengen Setzart begünstigte natürlich die lebhafteste Bethätigung der Phantasie in der vom Madrigal zum Prinzip erhobenen Tonmalerei. Mit dieser aber, die sich übrigens schon als Naturmalerei in der Periode Josquin des Prez (Illustration von Schlachten etc., speziell Jannequin's »Programm«-Kompositionen) und bei den Frottolisten[1] findet, und die zu einer

---

einsverschmelzung die musikalische Form des Madrigals. 1531 lernen wir die letzten Frottolen kennen, seit 1533 sind uns die ersten Madrigale nachweisbar. 1537 erscheint eine neue Kunstgattung, die der Frottole sehr ähnliche Villanelle, die sich, ohne die Bedeutung einer höheren Kunstform zu erlangen, jedoch dauernd neben dem Madrigal erhält. Während die Frottole und die verwandten Arten in der Behandlung des Tonmaterials ein charakteristisches, im Gegensatz zur niederländischen Kunst speziell italienisches Gepräge aufweisen, Homophonie und symmetrische Bildungen, treten im Madrigal zwei Einflüsse hervor, der italienische in der Frottolenmanier und der nordische in der niederländischen Technik (reiche Polyphonie und kunstvolles Stimmengewebe). Ursprünglich laufen beide Elemente eine Zeitlang neben einander her, bald überwiegt das nordische, bald das südliche; erst später vollzieht sich eine Mischung zwischen den beiden, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo beide Stile, »der kunstvolle organische und der einfache architektonische« ebenmäßig verteilt und erhalten sind. (Peter Wagner, Das Madrigal und Palestrina. Vierteljahrschrift f. Musikw. VIII. 1892. S. 428/29 ff.).

[1] Ohne Zweifel mit einer Nachwirkung auf die Madrigalisten, weil das Madrigal eben aus der Frottola entstand, und bei dieser Umwandlung nicht allein Wesen und Form in sich aufnahm, sondern auch die in der Frottola

immer freieren Behandlung des Satzes trieb, bekamen die Elemente in der Musik die Oberhand, welche der alten Theorie den Boden entzogen, die Chromatik, ihre Begleit- und Folge-Erscheinungen. Und siehe: die Chromatik wird durch das Madrigal zum beliebtesten Ausdrucksmittel und erlebt im Madrigal die höchste Steigerung (Marenzio und Gesualdo): es entwickelt sich gleichzeitig mit der Gebrauchserweiterung chromatischer Verhältnisse eine Bevorzugung der obersten Stimme, die akkordliche Auffassung des Tonmaterials tritt ebenbürtig der bisherigen melodischen an die Seite und giebt unserem modernen Tonsystem die Basis.

Wir erkennen: das Madrigal ist kraft seiner Qualitäten für die künstlerischen Bedürfnisse der musikalischen Stürmer geschaffen wie keine zweite Form der Zeit, ja es ist sogar selbst Ferment.

Kapitel II.

Die Chromatik und ihre Genesis.

Die ersten Anzeichen der Chromatik lassen sich, wie gesagt, bis in die frühesten Zeiten zurückverfolgen, in die Uranfänge der mittelalterlichen Musiklehre[1]. Aber erst als sich der einstimmige Kirchengesang zum mehrstimmigen entwickelt hatte, begannen die zarten Keime in die Halme zu schießen und eine Frucht zu treiben, die das ausgebildete Tonsystem mit Solmisation und Mutation, ohne den Feind zu ahnen, kannte und benannte als *musica ficta*. Und mit der Pflege des mehrstimmigen Gesangs bildete sich auch fort und fort diese Abart der reinen Musik weiter aus, wie die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie in unzähligen Beweisen erhärtet.

Schon der Gebrauch der lydischen Tonart mußte von Anbeginn an eine Abweichung erleiden, die ihren eigentlichen Cha-

---

übliche charakteristische, freie Behandlung der Dissonanzen (es finden sich in ihr die verbotensten Intervalle teils frei, teils als Durchgang angewendet) und nicht weniger auch die den Frottolisten eigene Vorliebe für Wort- und Textmalerei mit bekam. Vergl. Rudolf Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten. Viertelj. f. Musikw. IX. 1893. S. 10 ff.; und von demselben über die Frottole, Viertelj. f. Musikw. II. 1886. S. 455.

[1] Vgl. W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter. Leipzig, Teubner, 1881. — H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. Leipzig, Hesse, 1898; S. 51 ff. — G. Jakobsthal, Die chromatische Alteration im liturg. Gesang der abendl. Kirche. Berlin, 1897.

rakter zerstörte: die Erniedrigung des b quadratum in b rotundum. Die Tonart gleicht dem späteren Ionisch [1], erweist sich also als transponiertes Jonisch. Damit war der Anfang gemacht. Von hier aus zieht sich eine lange Kette fortgesetzter Freiheiten der Diatonik gegenüber [2]. Wer zuerst den Unterschied des ♭ und ♮ hervorhob und das ♭ rotundum in der Buchstaben-Notenschrift vom ♮ quadrum trennte, dem gebührt offenbar das Verdienst, der Diatonik den ersten Stoß versetzt zu haben. Vielleicht war es der Verfasser des dem Odo von Clugny zugeschriebenen Dialogus (Gerb. Script. I, 253) [3]. Diese Einführung war schon äußerlich von größter Bedeutung, »denn aus dem ♮ entwickelte sich nicht nur unser Auflösungszeichen ♮, sondern auch das Kreuz ♯, aus dem ♭ alle *B*«.

Sehr bald und am meisten machte sich im mehrstimmigen Satze das Verlangen nach Modulation und Ruhepunkten (Kadenzen) fühlbar und mit ihm das Bedürfnis des Leittons [4]. Nur das Ionische besaß jedoch einen Leitton im modernen Sinne, dem Phrygischen fehlte er ganz; das Mixolydische erhielt ihn aus seiner Verwandlung ins Ionische, in ähnlicher Weise das Äolische und Dorische. Es entstanden auf diese Art die Unterhalbtöne *fis*, *cis*, *gis*, die man, da sie nicht im diatonischen Tonkreise lagen, »Zufälligkeiten« — Accidentien nannte; sie dienten zuerst keinem andren Zwecke, als den Gang der Stimmen fließender und lieblicher zu machen, ev. auch verpönte Tonverhältnisse zu vermeiden (eine Regel über das Fis zur Vermeidung des Tritonus

---

[1] Unserm Dur ($c - \bar{c}$).

[2] So findet sich schon bei Marchettus von Padua (Lucidarium) der chromatische Halbtonschritt (vergl. später S. 20 ff. und Riemann, a. a. O. S. 136 ff.).

[3] Vgl. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig. Breitkopf u. Härtel, 1878, S. 44. »Praeterea a voce sexta *F* per quatuor divide et retro ♮ aliam *♭ rotundam* pone: *quae ambae pro una voce accipiuntur* et una dicitur nona secunda et utraque in eodem cantu regulariter non invenietur«. Riemann bemerkt dazu: »Also nicht Hucbald und nicht Guido, sondern Odo war es, der durch Unterscheidung der Buchstabenform von ♭ und ♮ den Anstoß gab zur Entwicklung eines neuen chromatisch-enharmonischen Systems (unseres heutigen) aus dem streng diatonischen der Kirchentöne und der lateinischen Buchstabennotation«. — Siehe auch Riemann, Gesch. d. Musik-Th. S. 59.

[4] Nach G. Jakobsthal, a. a. O. S. 373 f., sind die sogenannten Leittöne sc. Accidentien (der Verf. heißt sie »Chroma«) ein alter Besitz der Melodien der abendländischen Kirche, also keine Erfindung der mehrstimmigen Musik des späteren Mittelalters. Dagegen sagt Riemann, Gesch. d. M.-Th. S. 94 f. und früher, daß diese Annahme doch auf falschen Voraussetzungen beruhe. Es sei keinesfalls daran zu denken, daß man bereits zur Zeit des Cottonius (c. 1100) der Subsemitonien Fis und Cis bei den Schlüssen sich bedient habe. Das scheint auch mir das Richtige. Jakobsthal hat die spärlichen Hinweise der Theoretiker etwas zu weit ausgedeutet.

giebt z. B. schon Garlandia im 13. Jahrh. Vgl. Riemann, a. a. O. S. 168); irgend welchen Einfluß auf die Tonart hatten sie — nach der alten Anschauung — nicht. Weil aber die Theorie und ihre Vertreter unablässig bemüht waren, die Erscheinungen der Praxis mit Lehre und Gesetzen in Einklang zu bringen, so forderte auch die Anwendung der drei diatonfremden Töne eine Rechtfertigung, wozu das Hexachordsystem einen willkommenen Ausweg bot. Man überlegte und folgerte: Auf *G*, *C* und *F* fußen die drei Hexachorde des normalen Systems; nun läßt sich aber von jeder beliebigen Tonstufe der diatonischen Leiter aus eine solche dreifache Hexachordreihe beginnen, von *A*, *B*, *H* etc., wodurch dem normalen System kein Eintrag geschieht, sondern nur eine Verschiebung stattfindet, eine Transposition desselben um einige Stufen aufwärts oder abwärts. Und es bilden sich nun bei genauer Kongruenz einer solchen Transposition mit dem Normalsystem durch die notwendigen Erhöhungen und Vertiefungen dem Auge scheinbar neue Verhältnisse: die *musica falsa* oder *musica ficta*[1]. Sie enthält unsere Töne *fis*, *cis*, *gis* und noch andere, und diese sind daher fingierte Töne[2]. Damit glaubte man ihre Anwendung gerechtfertigt. Überhaupt, wo nur immer Differenzen mit der Theorie sich einstellten, mußte die musica ficta, sobald sie theoretisch sanktioniert war, aushelfen. Man kann sagen, daß es hier den Alten thatsächlich mit Scharfsinn und Geschick gelungen ist, die Praxis mit der Theorie zu entschuldigen. Erst als die griechischen Tongeschlechter in den Köpfen zu spuken begannen, da will es mit der musica ficta nicht mehr gehen, sie streicht, obwohl der Name in den Lehrbüchern sich noch lange erhält, vor dem »genere cromatico« die Segel, d. h. aus ihr entpuppt sich unverhofft die Idee der griechischen Tongeschlechter. Die *musica ficta* war gefährlicher, als man ahnte, sie stand der Diatonik geradezu diametral gegenüber. Es liegt in ihr schon halb entwickelt unser modernes Gesetz der Transposition verborgen, und es würde sich wahrscheinlich auch ohne die antike Bewegung, aber mit bedeutend größerem Zeitaufwande, aus ihr unser modernes System entwickelt haben, wenn nur nicht ein so unbesiegbares Hemmnis in der ungleichschwebenden Temperatur entgegengestanden hätte. Daß die *musica ficta* um der »fingierten« Töne willen ins Leben getreten war, scheinen die späteren Theoretiker nicht mehr bedacht zu haben, sie drehten das Verhältnis ein-

---

[1] Vergleiche über diesen Namen R. Hirschfeld, Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. Monatsh. f. Musikg. 1885, XVII, S. 63.

[2] Vergl. hierüber: Ambros, Gesch. d. Musik, II, S. 170 ff. — Tucher, Allgem. Mus.-Ztg., 1873, S. 19/20 und 211 ff.

fach um[1]. Der praktische Wert derselben besteht nach ihnen demgemäß darin, daß man aus dem fingierten Hexachordsystem in das natürliche (in die Töne der »Hand«) fremde Töne einmischte, und diese Töne gleichfalls gemeinhin *musica ficta*[2] hieß, »welche«, wie sich Hermann Finck (1556) ausdrückt, »der Konsonanz wegen auf jeder beliebigen Tonstufe jeden Ton fingiert«[3]. Begreiflicherweise ist das ohnehin schon außerordentlich schwierige und schwerfällige Solmisationssystem durch die musica ficta nicht gerade vereinfacht worden. Wie mußten sich die Schwierigkeiten erst häufen bei der gesteigerten Anwendung von allen möglichen undiatonischen Modulationen! Darin liegt auch der Grund, warum die Mutation und mit ihr die Solmisation mit der sich ausbreitenden Chromatik unmöglich wurden[4].

♭, *fis*, *cis*, *gis* waren als die notwendigen Hilfstöne innerhalb des diatonischen Tonkreises entstanden. Wir wundern uns heute, daß die Alten durch ihre Anwendung (bei der Kadenzbildung!) die reine Diatonik noch nicht verletzt glaubten. Es sei erinnert, daß man die »Accidentalen« gar nicht beizusetzen pflegte, um auch den Schein einer Verletzung der Diatonik zu meiden, und daß man deren Ausführung stillschweigend dem Sänger überließ, woraus sich später, als bei einer freieren Behandlung der Kirchentonarten die Beisetzung verschiedener Versetzungszeichen nicht zu umgehen war, der Streit zwischen Komponisten und

[1] Die m. ficta hat ohnedies ihre ursprügliche Bedeutung und ihren Hauptzweck (Vermeidung des Tritonus auf allen Tonstufen) bald eingebüßt. R. Hirschfeld (Mon. f. Musikgesch., 1885, XVII, S. 65) zitiert als Beleg dafür ein von Prosdocimus de Beldemandis (um 1430) angeführtes Beispiel über »mus. ficta«, wo ein ♮ quadrum in der Unterstimme einen melodischen Tritonus erzeugt. Kam es doch schließlich so weit, daß man musica diatonica und musica ficta nicht mehr unterschied (oder unterscheiden konnte) und den Satz aufstellte: die Musik sei eine Mischung aus dem diatonischen, chromatischen und sogar enharmonischen Geschlechte. So sagt L'Artusi in seinen bekannten »Imperfettioni della moderna musica« fol. 15 »La musica moderna è una mescolanza« (es handelt sich dabei um ein bei Rore vorkommendes *as*, *dis* und *des*) und fol. 37 »Il componere d' hoggi è una mescolanza« (man vergl. Ambros IV, 232).

[2] Eigentlich »eingebildete Töne«, die nicht auf der »Hand« (Guidonis) zu finden sind (Riemann, Studien z. G. der Notenschr. S. 48).

[3] Mus. pract. Regula IX mutationum, bei Ambros II, 171. — Ebenda führt Ambros eine Definition des Theoretikers Tinctoris (Diffinitorium, Coussem. Script., Bd. IV, S. 184) an: die musica ficta sei »jeder außerhalb der regelmäßigen Hand vorgetragene Gesang«, ein Gesang also, fährt Ambros fort, der auch die chromatischen Zwischentöne berührte, wie denn Franchinus Gafor geradezu erklärt, daß chromatische Gesänge so viel bedeuten, wie fingierte (wobei wir natürlich nicht an thatsächliche Chromatik zu denken haben).

[4] H. Bellermann, Der Kontrapunkt. Berlin, 1877, S. 34.

Sängern entwickelte, welch letztere die eigenmächtige Accidentalbeifügung als ihr angestammtes Recht gewahrt wissen wollten.

Die Praxis ließ es jedoch nicht beim Gebrauch der besprochenen Hilfstöne bewenden. Die musica ficta wühlte fort und unterhöhlte allmählich den Grund des alten Baus, und mit jedem neu eingeführten (»fingierten«) Ton bröckelte ein Stück davon ab. Der Kreis der Hilfstöne erweitert sich zusehends; bald schon entstehen *es* und *as* als neu zugewachsene Töne, aus der Solmisation selbst hervorgesproßt, in der nicht minder Keime der Chromatik schlummerten, der beste Beweis, daß es nur eines konsequent logischen Vorgehens bedurft hätte, um die alte Lehre mit ihren eigenen Waffen zu schlagen.

Eines der wichtigsten und gefürchtetsten Gesetze der Solmisation war bekanntlich das »mi contra fa est diabolus in musica«, zur Vermeidung des Tritonus, welcher Regel das *b fa* (*♭ rot.*) seinen Ursprung verdankt, daran schloß sich der zweite Satz: »una nota ascendente super la, semper est canendum fa«[1]. Dieses *fa* galt für keine eigentliche Mutation. Stieg man nun im hexachordum molle eine Note über das *la* (*d*), so mußte man nach der Regel *fa* singen, und dieses *fa* (*es*) nannte man merkwürdigerweise *fa fictum!*[2] Es war ja eigentlich das *b-fa* schon ein *fa*-transpositum, entstanden durch eine regelrechte Transposition des Ionischen nach (unserm) *F*(dur); es war also bedingt durch die Existenz eines *b*, notwendig zur Verhütung einer falschen Relation: *b-e*. So ist auch »*as*« schon bedingt durch das *b*, indem einesteils *es* Unterquinte zu *b* ist, *as* andrenteils Oberquarte zu *es*[3]. Mit der Einführung des fa fictum (*es*) wurde also dem weichen Hexachord die Unterdominante gewonnen, »thatsächlich aber eine Modulation nach *B*-dur bewirkt und somit das Gebiet der musica ficta berührt«. Wie und wann dieses fa fictum in Aufnahme kam, darüber teilt Ambros (II, 200) folgende Ansicht mit: »Da es von den strengen Theoretikern der älteren Zeit, selbst Tinctoris nicht erwähnt wird (welch letzterer, obgleich er alle möglichen Mutationen aufzählt, von einer Veränderung des *E-la-mi* in *E-la-fa*

---

[1] Ambros II, 199.

[2] Man vergleiche die ganze Stelle bei Ambros II, 199. Für das fa fictum giebt er folgendes Beispiel:

hexachordum molle

ut re mi fa sol la
(*ut re*) *mi fa*

[3] Das »*as*« kann man sich ebenfalls durch die Regel »una nota« entstanden vorstellen (durch Transposition des hex. molle nach *b*!).

nichts weiß), so ist es jedenfalls in Singschulen bei Anwendung der musica ficta aufgegriffen worden und hat sich allmählich eingebürgert (noch bis in die neue Zeit hieß in Italien der Ton *Es* »*Es-la-fa*«)«.

Das fa fictum ist ohne Zweifel eine gewaltige Bresche in die geschlossene Phalanx der Diatonik. Wie nahe lag hier der Durchbruch des neuen Systems, wenn man die Konsequenzen eines fa fictum gezogen hätte! Man sehe nur folgende Kombination[1]: Das hexach. molle gewinnt durch Überschreitung des *la* das fa fictum (*es*) und damit die ihm fehlende Unterdominante. Das hex. naturale erhält seine Unterdominante (*f*) durch das diatonische System selbst. Der Gedanke, nun auch dem hex. durum auf diese Art durch die ihm fehlende Oberdominante eine den beiden anderen Hexachorden analoge Stellung einzuräumen, hätte ein *mi fictum* bedingt, das thatsächlich durch die musica ficta, nämlich als höchster Ton (*fis*) eines mit *A* beginnenden (nach *A* transponierten) Hexachords schon gegeben war. Zur näheren Erklärung Folgendes: das *hex. naturale* auf *C* besitzt Ober- und Unterdominante (in Hexachordform) durch die diatonische Reihe:

f g a ♭ c d . . . . . hex. molle.
C d e f g a . . . . hex. naturale.
g a ♮ c d e . . . . hex. durum.

Das *hex. molle* erhält seine Unterdominante durch das fa fictum, die Oberdominante liegt bereits im System:

♭ c d es f g . . . . . hex.? (molle: ♭ und *es*!)
F g a ♭ c d. . . . . hex. molle.
c d e f g a . . . . hex. naturale.

Nun das *hex. durum*, analog den übrigen:

c d e f g a . . . hex. naturale.
G a ♮ c d e. . . . . . hex. durum.
d e fis g a h . . hex.? (durum: *f♮* und ♮!).

Das hex. durum besitzt also die Unterdominante, nicht aber die Oberdominante. Sowohl beim molle als beim durum findet auf

[1] Siehe Ambros II, 201/2. — Ich kann nicht umhin, die geistreiche Hypothese Ambros' oben weiter zu verfolgen, da es von Interesse ist, zu sehen, wie im System selbst mancherlei wunde Punkte die Hand zum Umschwung boten. So ist in der Solmisation der Grundgedanke der modernen Tonalität schon ganz deutlich ausgesprochen in der auffallenden Verbindung der drei Hexachorde auf *C*, *F* und *G*: Tonika, Unter- und Oberdominante.

diese Weise ein Exceß nach der entgegengesetzten Richtung statt, beim durum bekommen wir an Stelle des hex. molle ein zweites hartes Hexachord, und umgekehrt beim molle ein zweites weiches Hexachord. Würden wir nun noch weiter gehen und statt der Stammhexachorde *C, F, G* die Hexachorde *B, F, C* als Grundlage wählen, und so fort *Es, F, B*, so wäre damit die Reihe unserer heutigen ♭- und ♯-Dur-Tonarten völlig eröffnet. »Das erhöhende Kreuz«, sagt Ambros[1], »für dieses (in hex. durum bezeichnete) in seiner Wichtigkeit unbeachtet gebliebene, nicht eigens hervorgehobene mi fictum wäre für die ganze Musik das Zeichen der Erlösung geworden. Denn auf demselben Wege wäre man dann durch das Hexachord jenes mi fictum zu dem ihm nächstliegenden *a h ♯c d e ♯f* und so weiter durch den ganzen Kreis der Tonarten geleitet worden, die man auf diesem Wege in ihren Wechselbeziehungen verstehen gelernt hätte. Daß man aber aus Respekt für überkommene Traditionen und der Konsequenz der Diatonik zu Liebe diesen entscheidenden Schritt nicht wagte, obgleich man an den Beziehungen des natürlichen und weichen Tetrachords Vorbilder hatte und das *fis* durch die musica ficta sehr wohl kannte, ja, obschon man durch das fa fictum diesen Schritt nach einer anderen Seite hin bereits wirklich gethan: darin liegt das Gebundene und Unvollkommene dieses Systems. — Das fa fictum war eine Nachbildung des *b fa*. Man hätte ebensogut den Ton *f* eigens in ein *F mi-ut* und *F fa-ut* unterscheiden können, wie das *e* in *e la-fa* (*es*) und *e la-mi* (*e*); man hätte erwägen sollen, daß das *e la-fa* nur dem auch nicht ausdrücklich anerkannten Hexachord *b c d es f g* angehören könne. Aber man wagte es nicht«.

Einer Eigentümlichkeit des mittelalterlichen Tonsystems haben wir hier zu gedenken, weil auch sie als ein Symptom des Umschwungs gelten muß, indem sie die Entwicklung der Chromatik indirekt unterstützte: der vorwiegend in den Werken des 16. Jahrhunderts unserm modernen Gebrauche ähnelnden Vorzeichnung des ♯ und ♭ (am Anfange des Systems), welche im engen Zusammenhange mit der musica ficta stand. Bedienten sich nämlich die Alten einer völligen Transposition des Gesanges (cantus transpositus oder transformatus), also einer Transposition des hex. naturale nach *A*, so setzten sie im genus durum drei ♯, im molle zwei ♯ vor, bei einer Transposition des hex. naturale nach ♭, veranlaßt durch fa fictum (»una nota«) drei ♭ im molle, zwei ♭ im durum (bei Zarlino: modi trasposti per musica finta)[2]. Die bekannte, sehr

[1] a. a. O. S. 202.

[2] Man sehe darüber: G. v. Tucher, V. Accidentien und mus. ficta. Allgem. Mus.-Ztg., 1873, S. 211, auch Ambros III, 87; als Quellen Zar-

häufige Vorzeichnung eines ♭ bedeutete die Transposition in die Oberquarte, veranlaßt durch *mi-fa* (Tritonus). Diese Transposition nannte man »tuoni trasposti«, während die beiden ersteren (in die Unterterz und tiefere Sekunde) »tuoni finti« hießen. Daß die Alten mit den Vorzeichnungen keine Tonartbestimmung im modernen Sinne beabsichtigten, geht daraus hervor, daß sie in einem mehrstimmigen Tonstücke nicht jede Stimme, sondern vielleicht nur eine oder zwei (Alt und Baß oder Sopran und Tenor) damit bezeichneten. Ich habe auf meiner Wanderung durch die Stimmbücher des 16. Jahrhunderts eine große Anzahl solcher Transpositionen gefunden. Daß schon Willaert, der Lehrer von so manchem späteren Chromatiker, unter verschiedenen Anzeichen einer freieren Richtung die ♯-Vorzeichnung anwendet[1], giebt uns zu denken. Es wird sich auch in der Folge zeigen, daß er der Chromatik näher steht, als man bisher annahm. — Zu den Umschwungs-Symptomen gehören die Transpositionen deshalb, weil sie den Sinn für »Tonart« im modernen Begriff und damit für die Harmonie weckten und steigerten[2]. Sie bedingten jenen Fortschritt des 17. Jahrhunderts, alle Töne (ausgenommen den hypophrygischen mit dem verminderten Dreiklang *h d f*) auf sämtliche Stufen der Grundskala (die Stufe *h* wieder ausgeschlossen) zu transponieren[3], bis endlich mit der Wende dieses Jahrhunderts von den Kirchentonarten überhaupt nur mehr Ionisch (Hypolydisch) und Äolisch (Hypodorisch) im Gebrauche waren.

Ein bedeutendes Agens in der Entwicklung der Antidiatonik bildete der allmählich stärker hervortretende Einfluß der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik. Leider liegt gerade über diesem Teil der Musikgeschichte noch tiefes Dunkel. Zur Umwälzungsperiode des 16. und 17. Jahrhunderts hat die Instrumentalmusik nicht unwesentlich beigetragen. Von Wichtigkeit wäre es darum, diesen Einfluß daraufhin zu untersuchen, inwiefern ein Wechselverhältnis zwischen ihr und der musica ficta existierte. Daß ein solches thatsächlich bestanden, geht aus verschiedenen Schriftstellern des 15. und 16. Jahrhunderts hervor[4]. Besonders

---

lino. Ist. harmon. IV, cap. 17, S. 319 und N. Vicentino, L'antica musica, Lib. III, Kap. 14, S. 47 ff. — Außerdem sei verwiesen auf: Winterfeld, Gabrieli I, 94/95 — Riemann. Studien, S. 90 ff. (zur Geschichte der Notenschrift). — M. Praetorius, Syntagma m., Bd. III, S. 84/85 und 136.

[1] Unter anderem in dem Werk Musica *nova* (!) zu fünf und sechs Stimmen, 1559, wiederholt.

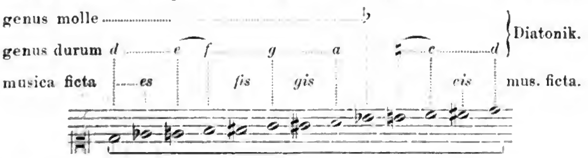
[2] Riemann, Studien, S. 90.

[3] Vergl. Vierteljahrschrift f. Musikwissensch. 1894, X, 444 f. (Lippius und Prätorius).

[4] So sagt schon Philipp de Vitry, daß die musica ficta »specialiter in *organis*« gebraucht wurde, wozu Lippius ergänzend beifügt: »claves nigrae in organis cum albis progrediuntur in scala chromatica, unde fictae scilicet in

die Orgel scheint hier eine Rolle gespielt zu haben, wie ja Instrumente mit feststehenden Tonstufen überhaupt immer auf die praktische Musikübung und ihre Entwicklung stärker wirkten, als z. B. die Streichinstrumente. Welche Wertschätzung in den Wirren der chromatischen Bewegung der Orgel und dem Clavicymbel als Versuchs-Instrumenten zu teil wurde, lehren uns am besten Vicentino, Zarlino und Gesualdo Principe di Venosa. Es empfiehlt sich daher, später noch einmal diesen Einfluß des Instrumentalen auf das Vokale zu diskutieren, ich meine in dem Kapitel »Vicentino«, welches diese Arbeit schließen soll.

Wir sind nunmehr nach diesen Abschweifungen über die Transposition und Instrumentalmusik weit genug gekommen, um in die Darstellung der Chromatik selbst einzutreten. Noch haben wir bis jetzt nur die Entstehungs-Art der Normal-Hilfstöne *fis*, *cis*, *gis*, des ♭ molle und des fa fictum (*es*) in Betracht gezogen und gefunden, daß letzteres (*es*) nach Anschauung der Alten der musica ficta, nicht aber der Chromatik im eigentlichen Sinne angehöre; auch im Tetrachordon meson des griechisch-chromatischen Systems *e-a*, der aufwärts *e f fis a* lautet, findet sich kein *es*! — so entschuldigte und rechtfertigte man seine Anwendung. Anders verhält es sich mit dem schon früher erwähnten »*as*«. Obwohl im Grunde der fingierten Musik entstammend, war doch sein Gebrauch theoretisch wenigstens untersagt. Denn es würde das Hexachord auf *es* vorausgesetzt haben, das, schien es auch ein Teil der System-Transposition nach ♭ zu sein, dennoch aus der Praxis verbannt blieb. Und warum? *Fis*, *cis*, *gis*, ♭ und *es* waren die eigentlich gestatteten Halbtöne; sie sind auf den ersten Blick nichts anderes als unsere (im gleichschwebend temperierten System) fünf chromatischen Halbtöne (schwarze Tasten), mag ich sie nun *des*, *dis*, *ges*, *as*, *ais* nennen, oder *cis*, *es*, *fis*, *gis*, ♭! Die ganze diatonische Reihe ist daher von Halbtönen durchbrochen, die natürlichen *e f* und *h c* miteinbezogen, so daß sie sich folgendermaßen darstellt:



Syntona appellantur« (Vierteljahrschr. f. Musikw. 1894, X. Fr. Chrysander, Lodov. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges). In ähnlicher Weise äußern sich Hieronymus de Moravia, Traktate von anonymen Theoretikern, Prosdocimus de Beldemandis, Joh. de Muris. Siehe R. Hirschfeld, Notizen zur mittelalt. Musikgesch. (Instrumentalmusik und musica ficta). Monatsh. f. Musikgesch. 1885, XVII, 63 ff.

Diese 12 Töne setzen sich, wie wir sehen, mit der Einführung des *es*, zusammen aus Teilen der heutigen aufsteigenden (♯) und absteigenden (♭) chromatischen Tonleiter[1]. Es sind also thatsächlich alle die Töne, deren wir uns heute bedienen, schon im alten System fertig vorhanden, allerdings unter anderen Voraussetzungen und Relationen. Würde ich nun ein »*as*« dem Systeme einfügen wollen, so müßte zum erstenmale eine Kollision mit dem »*gis*« entstehen. Das ist auch der weitere Grund, warum das »*es*« noch erlaubt und das *as* verboten war, »*as*« ist somit genetisch der erste chromatische Ton. »*Es*« konnte ungehindert eingeführt werden, weil sein Platz noch unbesetzt war. Dafür aber verdrängte es das »*dis*« und bewirkte dessen Verbot[2]. Mit den fünf Halbtönen war das höchste Maß der Zulässigkeit erreicht und durfte nicht überschritten werden. Geschah es dennoch, so betrat man in diesem Sinne ein anderes Gebiet, nicht mehr das der Diatonik, nicht der musica ficta, sondern das der Chromatik[3], das bisher unbeachtet gebliebene, nun wieder erkannte chromatische Tetrachord der Griechen — so meinte man wenigstens, ohne dabei die sonderbare Ähnlichkeit zu sehen, die die fingierte Musik (mit event. *as*, *dis* etc.) mit den antiken Transpositions-Skalen hatte. Anfangs freilich, als die Töne *as* und *dis* in Gebrauch kamen, versuchte man die musica ficta dafür verantwortlich zu machen, aber mit der Kunde von den antiken Geschlechtern schien sie ja unnötig geworden. *As* und *gis* zu identifizieren, durfte und konnte bei dem damaligen Stande der (ungleich-schwebenden) Temperatur niemandem beifallen, *as* und *gis* blieben daher zwei verschiedene Töne und ihre praktische Darstellung mußte notgedrungen auf den Tasten-Instrumenten ebenso wie *dis* und *es* zweierlei Tasten (Tastenteilung) erfordern. Schon aus diesem Grunde waren *as* und *dis* nicht mehr den Reihen der ordnungsmäßigen, erlaubten Töne beizuzählen, und es erscheint somit natürlich, wenn die Theoretiker über die erste Anwendung dieser Töne sich empörten, wenn selbst noch Artusi bei der Betrachtung von Kompositionen Rore's und A. Gabrieli's nicht begreifen konnte, »*as*« angewendet zu finden[4], und auch gegen ein gefundenes »*dis*« (»*des*« und den

[1] Dies ist nirgends hervorgehoben, weder bei Ambros, noch bei Winterfeld, trotz der Wichtigkeit für die Entstehungsgeschichte der Chromatik.

[2] Das »*es*« ist die eine Veranlassung des *dis*-Verbotes, die andere begründetere werden wir bald kennen lernen, sie liegt in der Natur des phrygischen Tons enthalten.

[3] Unserer Anschauung entsprechend eigentlich »Enharmonik« (*as-gis*, *des-cis*, *es-dis*); nicht so die mittelalterliche Theorie, welche in der »Enharmonik« etwas völlig Anderes verstand, wie in dem Abschnitt über »Vicentino« noch des Näheren dargethan werden wird.

[4] »Delle Imperfettioni d. m. musica«, fol. 15: »(Luca) . . ., et ne' Madrigali di Cipriano di Rore, di Andrea Gabrielli: vidi già il ♭ molle, nella

Halbtonschritt *e es*) in geharnischte Worte ausbricht[1]. Der Grund für das *dis*-Verbot folgte, wie wir gesehen, sowohl aus der Gewalt des fa fictum, als insbesondere auch aus der in der kleinen Obersekunde *f* bestehenden Eigentümlichkeit der phrygischen Tonart, die durch das den Akkord *h dis fis* (nicht *h dis f*) bedingende *Dis* ihren ganzen Charakter eingebüßt haben würde, indem sie der äolischen Tonart (Moll!) gleich geworden wäre[2]. *Dis* war daher weder als Subsemitonium zu *e* denkbar, noch gehörte es der musica ficta an, weil eine Fiktion auf ♮ nimmermehr erlaubt wurde. So war nur eine Erklärung zulässig: *Dis* gehört ins Bereich der Chromatik.

Die beiden diatonfremden Töne *as* und *dis* liegen in ihrer Entwicklung und ihrem Auftreten einander sehr nahe, sie sind folgerecht die beiden ersten »chromatischen« Töne, das etwas früher sich zeigende *as*, früher, weil der Versuchung eine Unterquinte zu *es* zu erhalten, mit dem wachsenden Bedürfnis nach Erweiterung des Tonmaterials nicht lange mehr widerstanden werden konnte, das bald folgende *dis*, aus dem Drang nach dem Leitton, nach ungehinderter Kadenzierung auf allen Tonstufen[3]. Wann und wo sich diese Töne zum erstenmale in der Musikgeschichte zeigen, werden wir im übernächsten Abschnitt »Die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals« ausführlich zu besprechen haben.

Der Abfall von den Kirchentönen kündigte sich nicht bloß im Gebrauch systemfremder Tonstufen an, er offenbart sich überhaupt in einer freieren Behandlungsweise des gesamten Ton-

corda di *A la mi re* et *E la mi*; cose tutte che mi vanno confermando, che queste Ca(n)tilene non siano pure Diatoniche; ma una terza cosa mista: et ecco lo essempio«.

[1] Ambros (Gesch. d. M., IV, S. 234) irrt, wenn er sagt, Artusi sei erstaunt gewesen, *es* (!) und *as* zu finden; *es* konnte Artusi kaum ein Staunen abringen, wohl aber der Halbtonschritt *e-es*, wie das von ihm angeführte Beispiel zeigt; dieses *es*, meint Art., sei (weil unmittelbar *e* vorgehe) weder chromatisch noch enharmonisch, es habe gar keine Existenzberechtigung. — (Über den chromatischen Halbtonschritt s. Seite 20 ff.)

[2] Aus diesem Grunde machten auch die alten Meister bei dem phrygischen Ton die Kadenz nicht mit der Dominante, sondern mit den Dreiklängen der zweiten oder vierten Stufe (Ambros II, 456).

[3] Im Germanischen Museum zu Nürnberg (Saal 82, Musikinstrumenten-Sammlung) befindet sich auf dem mittleren Tische (Stück 2) ein nach Angabe des Katalogs (»Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germ. Museums. Wegweiser für Besucher«. Nürnberg, 1899, S. 205) dem 17. Jahrhundert angehöriges bekieltes Spinett, auf dem die Obertasten der Unteroktave in *Fis* und *Ges*, *Gis* und *As*, *Dis* und *Es* geteilt sind, während die beiden oberen Oktaven nur die Unterscheidung *Dis* und *Es* aufweisen. Das spricht deutlich für das starke Bedürfnis, auch den phrygischen Ton normal kadenzieren zu können.

materials, in größerer Rücksichtnahme auf den Text (Ton- und Wortmalerei), in der Anwendung bisher verbotener Fortschreitungen, ungebräuchlicher oder doch seltener Tonverhältnisse und Ähnlichem. Weil aber diese »Freiheiten« für die ganze Zeit, welche wir behandeln wollen, nicht minder charakteristisch, als die pure Chromatik selbst, ja sogar natürliche Begleiterscheinungen, oft nur die einzigen Anzeichen für die fortschrittliche Tendenz eines Komponisten sind, so nehme ich Anlaß, dieselben unter die Bezeichnung »Chromatik« zu rubrizieren und ihnen den nämlichen Namen mit dem Beiwort »mittelbar«, zum Unterschied von der »unmittelbaren Chromatik« (der Anwendung chromatischer Töne), zuzuerteilen[1]. Erwähnt sei kurz, daß die mittelbare Chromatik historisch früher auftritt als die unmittelbare, mit dem Erscheinen der letzteren intensiver und augenfälliger angewendet wird und zuletzt, gegen Ende des Jahrhunderts (bei Claudio Monteverdi) zur Verwendung der freiangeschlagenen Dissonanz (besonders der so wichtigen Dominantseptime) führt, wobei allerdings zu bemerken ist, daß sie einige Zeit schon vor der Entstehung des Madrigals in der Frottole, doch ohne die spätere koloristische Nebenbedeutung, sich in Gebrauch findet.

Was hier unter unmittelbarer Chromatik verstanden ist, kann nach dem Vorhergehenden nicht mehr unklar sein: die Einführung der weder aus den Kirchentonarten, noch der musica ficta zu erklärenden Töne *as*, *dis* und aller übrigen Chromas.

Mittelbare Chromatik aber nennen wir: den Gebrauch von Tonverhältnissen (Intervallen), welche abgesehen von den chro-

[1] Gegen Winterfeld (Gabrieli I), der die Chromatik trennt in Umfärbung von Tönen (*d*, *a*) durch Erhöhung oder Erniedrigung, derart, daß eine Vermehrung des Tonmaterials stattfindet, und in Anwendung diatonfremder Tonverhältnisse, entstanden durch die Kombination der Hilfstöne mit den diatonischen, so daß hier eine Bereicherung der Tonverhältnisse erfolgt. W. bezieht seine Bezeichnung »mittelbar« und »unmittelbar« nicht auf die Umfärbung von Tönen, sondern auf die Anwendung diatonfremder Tonverhältnisse (!), indem er hier von unmittelbarer Chromatik redet, wenn zwei, ohne andere melodische Zwischenglieder aufeinanderfolgende Töne solche Tonverhältnisse bilden, von mittelbarer, wenn solche Tonverhältnisse zwar im Laufe einer melodischen Figur gehört werden, zwischen den beiden Tönen, durch welche sie entstehen, aber noch andere Mittelglieder liegen. Hierbei, meint er, sei es nicht immer notwendig, daß jene beiden sie bildenden Töne auch die melodische Figur begrenzen; wenn aber der melodische Fortschritt zwei solche Töne, durch welche ein chromatisches Tonverhältnis entstehen würde, außer alle notwendige Beziehung setzt, so sei ein solches als gar nicht vorhanden anzusehen (a. a. O. I, 74). — Nach unserer Auffassung fällt unter die Bezeichnung unmittelbare Chromatik nur die direkte Anwendung chromatischer Töne (wie *as*, *dis*, *ges* etc.); mit der Benennung mittelbare Chromatik soll dagegen in vorliegender Arbeit der Gebrauch diatonfremder Tonverhältnisse gekennzeichnet werden.

matischen Tönen (*as*, *dis* etc.), durch Kombination der fünf Hilfstöne, besonders der 3 Subsemitonien mit dem Tonmaterial der reinen Diatonik entstehen, — die mittelbare Chromatik ist also mit der Existenzfrage der Hilfstöne eng verknüpft, — und sich gestalten:

1) melodisch: indirekt, wenn melodische Mittelglieder dazwischen liegen, direkt, wenn die zwei das Tonverhältnis bildenden Töne unmittelbar (ohne Zwischenglieder) aufeinander folgen.

2) harmonisch, im Sinne verminderter und übermäßiger Intervalle, als Dissonanzen.

Unter melodisch freiere Behandlung des Satzes (ad 1) fallen auch folgende Momente:

Die Ausschreibung der Accidentalen bei den Kadenzen, entgegen der bisherigen Geflogenheit[1],

Unterbrechung der dorischen, mixolydischen und äolischen Kadenz durch Pausen,

freie Einsätze der Subsemitonien bei Beginn oder (nach Pausen) im Laufe eines Stückes[2],

kurz, die Anwendung der Accidentalen überall da, wo ihr Auftreten nicht unbedingt nötig ist und im Grunde eigentlich nur eine Verkennung ihres Zweckes[3] verrät. Tonsetzer, bei denen sich nur mittelbare Chromatik, d. i. freie, ungehinderte Benutzung der Accidentalen im rein diatonischen Satze findet, wollen wir nicht »Chromatiker«, sondern »Vorläufer der Chromatik« nennen.

In den Themen und Melodiebildungen der Madrigal-Kompositionen des vorgeschrittenen 16. Jahrhunderts zeigt sich hinsichtlich der Anwendung mittelbarer Chromatik (in der Melodie) eine typische Übereinstimmung, und man kann daraus schließen, daß die Komponisten beim Bau ihrer Themen speziell zweier Quartengattungen sich bedienten, die man füglich Dur- und Mollquarten heißen möchte:

I) *d e fis g* / *e fis gis a* / *a h cis d* } analog der ionischen Quarte *c d e f*

II) *e fis g a* / *h cis d e* } analog der dorischen oder äolischen Quarte, *d e f g* oder *a h c d*.

Bei ihrer Anwendung jedoch findet sich sehr häufig die zweite Stufe ausgelassen (also *d fis g a*, *a cis d* etc.), wie sichtbar mit

---

[1] Die ausdrückliche Beisetzung dieser Accidentalen bei der Kadenz war allerdings selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts selten, wenn schon vielerlei Klagen laut geworden waren über die Willkür der Sänger. Noch Praetorius (Synt. mus., tom. III, 31) macht diesbezügliche Vorschläge.

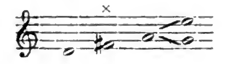
[2] Mit *fis*, *cis*, *gis* oder ♮ im genus molle.

[3] Milderung der Härten durch Schärfung des Leittons.

scharfer Betonung der großen Terz. Dabei wurden sie gerade in denjenigen Tonarten gebraucht, denen die kleine Terz von Natur aus eigen war. In der Figur *d fis g a* tritt zum Beispiel das *fis* ganz selbständig auf, weder vorbereitet durch *g* (*g fis g*), noch absolut notwendig; wir haben es also hier mit einer bereits bedeutenden Freiheit dem alten System gegenüber zu thun. Es finden sich derartige Figuren bereits sehr frühe, schon bei Willaert, ausgeprägter noch in den folgenden Decennien, ein Beweis, daß schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unser modernes Dur Krystalle anzusetzen begann. Noch mehr zeigt sich der zerstörende Einfluß, wie bereits erwähnt, in der Markierung des Leittons *a gis a h* etc., in den des Unterhalbtons baaren Tonarten. Doch ist dies erst ein Charakteristikum der mittleren und letzteren Decennien, wo bereits das Harmonische schärfer in den Vordergrund getreten war (bei Marenzio, Gabrieli, Venosa u. a.). R. Schwartz hebt in seiner Abhandlung »Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten«[1] neben dem oben Gesagten als bemerkenswert die Art hervor, wie Marenzio und Gabrieli z. B. das Thema *g fis g a* real mit *d cis d e* beantworten und gar häufig Themen mit dem aufwärts gehenden Leitton anfangen, was natürlich eine Rückwirkung auf die harmonischen Verhältnisse ausübt: es bilden sich die Akkorde *a c fis*, *e g cis*, *h d gis*[2], die überall die Septakkorde vertreten, eine diesen entsprechende Auflösung verlangen und so für die Entstehung der Dominantseptimen von hoher Bedeutung werden[3]. — Eine ähnliche Figur wie die aus obigen Quartengattungen entstandene findet sich gleichfalls schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nämlich der zum Unterhalbton abwärts steigende Melodieschritt und die Verhinderung dessen Auflösung durch den Ober- oder Unter-Terzsprung:



Das *fis* hätte eigentlich nur dann Berechtigung, wenn es wieder nach *g* zurückschritte und die mixolydische Kadenz bildete; so aber erscheint es absolut selbständig und diatonisch unbegründet, ebenso wie in jenem vereinzelt um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon zu findenden Schritt:
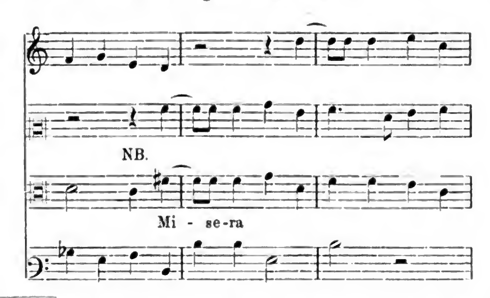


[1] Viertelj. f. Musikwissensch. 1893, IX, S. 48.
[2] Übrigens schon bei Rore und noch früher zu finden.
[3] A. a. O., S. 49.

Melodisch indirekte Verhältnisse mittelbarer Chromatik zeigen sich in folgender Form: als übermäßige Sekunde[1] mit einem Zwischen-Glied oder mehreren, als verminderte Terz desgleichen; sehr oft wie die verminderte Quarte und Quinte[2] angewendet, seltener die verminderte Septe. Ein Beispiel für viele mag dies erläutern:



Als melodisch direkte Verhältnisse sind anzuführen: Die sehr häufig vorkommende verminderte Quarte[3], sowie die durchgehends von Pausen unterbrochene übermäßige Septe und verminderte Oktave. Sie tragen mehr den Charakter freier Einsätze. Ebenso die verminderte Quinte. Die direkte große Sexte (sonst verboten) tritt bei Rore u. a. in koloristischer Absicht auf. Was ich an übermäßigen Quarten und Quinten fand, hat sich fast stets durch die »Warnungszeichen« in natürliche Verhältnisse auflösen lassen. Nur eine zweifelhafte Stelle sei citiert. Sie befindet sich in P. Taglia's I° libro di M^{li} a 4 voci 1555[4] in dem Stück »Gl' inganni manifesti«.



[1] Zur Umgehung der »relatio non harmonica« z. B. g-cis. Vergl. G. v. Tucher, Allg. Mus.-Ztg., VII, 1872, S. 414 ff.

[2] Vergl. Tucher, a. a. O., S. 36/37.

[3] Ihre Feststellung hat sehr vorsichtig zu geschehen, weil, wie sich bei genauerer Untersuchung (partiturmäßiger Prüfung der Stimmbuch-Zitate, die bei der gewaltigen Menge an Madrigalwerken leider nicht immer möglich ist!) nur zu oft herausstellt, die betreffenden Verhältnisse durch sogenannte »Warnungszeichen« vorgetäuscht werden.

[4] Bibliothek des R. Istituto Musicale zu Florenz. Das Buch birgt nach dieser Seite mancherlei Merkwürdigkeiten. Leider konnte ich nur einen verschwindenden Teil davon spartieren.

Ob nicht das vorangehende »*c*« (NB.) eine Erhöhung erfahren sollte, oder ob der Komponist wirklich diesen übermäßigen Quartsprung beabsichtigt hat, vielleicht in Anbetracht des Textes: »Misera pur m'è forza discuoprire«, — als charakteristischen Einsatz des »misera«, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Immerhin wäre dies schon eine ganz respektable Leistung im Kampfe gegen die Theorie.

Andere Tonverhältnisse dissonanter Natur, die sich hier und dort wohl außerdem noch finden, sind in Anbetracht ihrer großen Seltenheit und ihres zweifelhaften Charakters für uns von geringer Bedeutung. Wir wollen uns daher nicht weiter damit beschäftigen [1].

Es gilt nun, das auffallendste melodisch direkte Tonverhältnis näher zu behandeln, den schon früh im Kreise mittelbarer Chromatik sich zeigenden kleinen Sekundschritt (chromatischen Halbtonschritt).

Er gehört eigentlich vermöge seiner, der alten Theorie [2] gänzlich widerstrebenden Natur schon fast ins Gebiet der unmittelbaren Chromatik. Daß er, für die Harmonik und Modulation so einflußreich, sich selbst bei Willaert und Verdelot vorfindet, beweist uns, wie bald mit der beginnenden Chromatik auch die Erkenntnis der Harmonien in feinfühlenden Naturen aufzudämmern begann. Es bleibt nur hinzuzufügen, daß seine reformatorische Bedeutung von den ersten Madrigalisten kaum geahnt worden sein muß, weil doch die Chromatiker: Rore (»calami sonum«), Fr. Orso (Madrigale cromatico), Cesare Tudino (Madr. crom.), Nic. Vicentino (L'antica musica) etc. in ihren chromatischen Kompositionen weniger mit fremden Tönen, als vielmehr mit (chromatischen) Halbtongängen imponieren und den Eindruck von »musica nuova« erzeugen wollen; die diatonfremden Töne entstehen ihnen mehr gelegentlich durch die Anwendung des Halbtonschrittes auf den verschiedenen Tonstufen.

Merkwürdigerweise tritt der chromatische Halbtonschritt trotz seines theoriefeindlichen Charakters vorübergehend einmal in der alten Theorie, sehr frühe und lange vor seiner praktischen Anwendung auf, um dann unbeachtet wieder vom Schauplatze zu verschwinden, bis ihn endlich die Musikpraxis des 16. Jahrhunderts zum erstenmal verwertete. Marchettus von Padua (13.—14. Jahr-

---

[1]) Man vergleiche übrigens hierüber den oft genannten Aufsatz Tucher's: Zur Musikpraxis etc. IV. Kontrapunkt. (Allg. Musik-Zeitg. VII. 1872. S. 300—4/317—19.)

[2] Der indirekte, durch Zwischenglieder getrennte Halbtonschritt, die chromatische Alteration z. B. durch *Es* und *E*, findet sich schon in der frühesten Zeit der Theorie, im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche. Von ihm, als einer selbstverständlichen, durch Jahrhunderte geübten Freiheit, soll hier nicht die Rede sein.

hundert) erwähnt nämlich in seinem »Lucidarium in arte musicae planae« 8. tract. cap. 2. (Gerbert Script. III) eines bedeutsamen Mittels, der Musik Färbung (color) zu verleihen: der Permutatio, das heißt der Veränderung eines Tones auf derselben Stufe durch ♮ oder ♭, und führt dazu ein Beispiel an[1]:



Hier ist ♮ und ♭ in einer Figur ganz deutlich ausgesprochen, während noch Guido von Arezzo bemerkt, daß beide, ♭ und ♮, in ein und derselben musikalischen Phrase nicht vorkommen dürfen, »ebensowenig als am Himmel zugleich die Zeichen des Widders und der Waage funkeln können«, fügt der Commentator Aribo Scholasticus (um 1078) hinzu (G. S. II. S. 209)[2]. Die Notiz des Marchettus blieb seitens der Zeitgenossen vollständig unbeachtet. Hätte man die Idee der Permutatio aber aufgegriffen und durchgeführt, so würde es gewiß schon bedeutend früher mit der starren Diatonik zum Bruch gekommen sein. Denn die Permutatio ist nichts anderes als mittelbare Chromatik. Marchettus weiß davon freilich noch nichts. Er lehrt[3] nur, daß man, um »eine Konsonanz über eine Terz, Sexte oder Decime — zu ‚*colorieren*', indem man nach irgend einer Konsonanz hinstrebt«, den Ton in zwei Teile teilen müsse, einen (aufwärts schreitend) größeren: »Chroma« und einen übrigbleibenden: »Diesis«. Das oben angeführte Beispiel soll bei ihm den Gebrauch und Unterschied des diatonischen und enharmonischen Semitonium illustrieren; den chromatischen Halbton erläutert er folgendermaßen:



Ambros bemerkt hierzu: diese fruchtbaren Ideen blieben unbeachtet. Marchettus selbst kann nur durch die Musica ficta und durch die in der Skala faktisch vorkommende Fortschreitung *a b* ♮ *c̄* auf den Einfall gekommen sein, den gesetzmäßigen Verbindungen ähnlicher Fortschreitungen nachzuforschen. Es war ein für jene Zeiten

[1] Ambros, Gesch. d. Musik, II, 359/60. — Riemann, Gesch. d. Musik-Theorie, S. 136. »Übrigens erweist sich Marchettus als kühner Neuerer, da er wohl als der erste chromatische Fortschreitungen der Stimmen als zulässig aufstellt«.

[2] Ambros, a. a. O., II, 168 und 430.

[3] In dem Kapitel seines Lucidariums »Von der Diesis«.

kühner Gedanke. Niemand hatte den Mut zu folgen[1]. — Daß die chromatische Tonfolge, *a b* ♮ *c* zum Beispiel, im rein diatonischen System eine Unmöglichkeit war, zeigt der Versuch, sie im Hexachordsystem unterzubringen. Stellen wir uns die drei Hexachorde ordnungsmäßig vor:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*					
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*					
			f	*g*	*a*	♭		*c*	*d*	
			ut	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*	
				g	*a*		♮	*c*	*d*	*e*
				ut	*re*		*mi*	*fa*	*sol*	*la*

so kann das ♭ entweder nur *b mi* oder *b fa*, nicht aber *b mi-fa* zugleich sein. In dem zuerst genannten Halbtonschritt wäre aber ♭ in Hinsicht auf das vorangehende *a*: »*fa*«, in Bezug auf das nachfolgende ♮: »*mi*«, ebenso das ♮ nach *b*: »*fa*«, vor *c*: »*mi*«, was natürlich hier wie dort unvereinbar ist[2]. Wie halfen sich nun die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, derartige unvermeidliche Verstöße gegen die alte Lehre, — sie fanden sie bei ihren besten Meistern (Willaert, Verdelot u. s. f.) — zu erklären oder zu entschuldigen? Sie suchten und fanden einen Ausweg im mittlerweile wieder aufgegriffenen Tetrachordsystem der Griechen[3]. Das chromatische Quartengeschlecht war so recht dazu angethan, die fremdartige Erscheinung zu sanktionieren. Zum Beispiel erklärte man den Halbtonschritt *f fis g* für ein regelrechtes Fragment der chromatischen Quarte *e f fis a* und man mochte damit so Unrecht nicht haben. Hieß es doch schon um die Mitte des Jahrhunderts, die moderne Musik sei keine reine Diatonik mehr, sondern gemischt aus den alten griechischen Tongeschlechtern, diatonisch, chromatisch und enharmonisch, »una mescolanza« wie später L'Artusi sagt! Und Vicentino hat bei dem Disput zu Rom mit Lusitano nicht ohne Grund Ähnliches behauptet, wenigstens geht das aus seiner Schrift hervor. Eine Erklärung mußte eben diese Tonfolge finden, je mehr sie, im Anfange allerdings nur spärlich verwendet, gegen Ende des Jahrhunderts bei den Chromatikern κατ' ἐξοχήν zum außerordentlich beliebten Kunstmittel wurde. Der Grund für diese zunehmende Häufigkeit des chromatischen Tonschrittes liegt aber tiefer, als es den Anschein hat. Wie oben

[1] Ambros, Gesch. d. Musik, II, 431 und Fétis, Bibliographie univers., V, 449.

[2] Man vergl. auch Monatsh. f. Musikgesch., 1885, S. 66.

[3] Ambros, a. a. O., IV, 232.
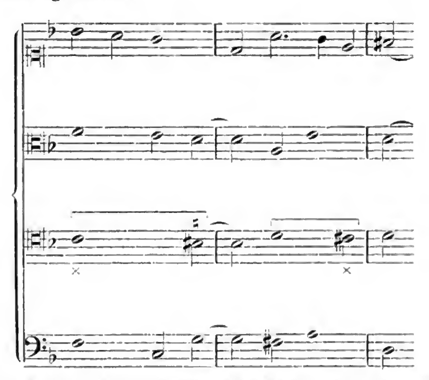
erwähnt, hängt die Existenz des chromatischen Halbtons im polyphonen Satze innig zusammen mit Harmonie und Modulation. Betrachten wir einmal eine derartige Stelle hinsichtlich des harmonischen Gefüges, so wird sich zeigen, daß durch den aufsteigenden Halbton der Komponist auf einmal im Stande ist, rasch zu kadenzieren, wie ihm der absteigende die Möglichkeit giebt, die Kadenz zu vermeiden. Was daraus folgt? Daß der Künstler, sieht man von den Sequenzen ab, nun zum ersten Male gezwungen ist, auch harmonisch zu denken, indem die Fortschreitung in den übrigen Stimmen von dem die Auflösung fordernden oder verbietenden Halbtonschritt der einen Stimme abhängig wird! Daß sich thatsächlich die Meister dieses harmonischen Vorteils des Halbtonschrittes wohl bewußt waren, das lehren Hunderte von Beispielen aus allen Werken, und daß sie mit Freuden wahrgenommen haben, wie ihre Werke durch ihn an Liebreiz und Schmelz gewannen, dafür spricht eben die stete Zunahme seiner Anwendung.

Der Halbton kündigt sich übrigens, schon in einer Formel an, die nicht selten zu treffen ist, und der ich gerne den Namen »umschriebener, verschleierter Sekundschritt« beilegen möchte:
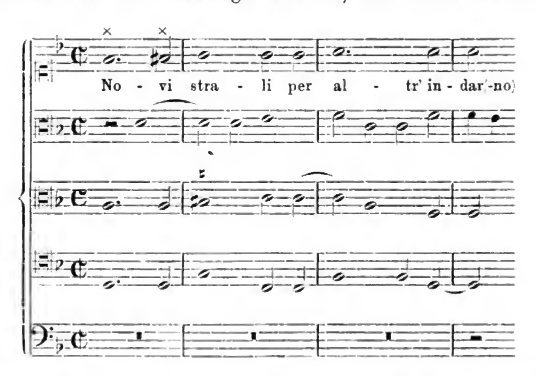


(Siehe Lasso, I° libro di Madrigali a 5 voci, 1555.)

die Schritte ♮ ♭ *a* und *c cis d* lassen sich hier deutlich erkennen. Noch klarer tritt der »umschriebene Sekundschritt« in folgendem Zusammenklang heraus:



(Aus Giulio Fiesco, I° libro di Madrigali a 4 voci, 1554. »Barbara e dura«.)

Der »direkte chromatische Sekundschritt« findet sich auf fast allen Tonstufen, am häufigsten angewandt zur Umwandlung und Schärfung der Töne *f*, *g* und *c* in die Leittöne (Unterhalbtöne) *fis*, *gis*, *cis*. Durch diese plötzliche Verwandlung von Moll in Dur (aufsteigend), Dur in Moll (absteigend) — harmonisch gedacht —, entsteht eine auffallende »Kolorierung« der ganzen Harmonie. entstehen Wendungen, die selbst unseren verwöhnten Ohren modern klingen und nichts mehr von diatonischer Starrheit an sich tragen. Man überzeuge sich durch folgendes Beispiel aus Giov. Contino's I° libro di Madrigali a 5 voci, 1560. »Novi Strali«[1].



Am öftesten weist, wie hier, die Oberstimme diesen Schritt auf: ja, ich behaupte geradezu, daß der chromatische Sekundschritt zur allmählichen Herrschaft der Melodie in der Oberstimme das Allermeiste beigetragen hat. Zur Wort- und Tonmalerei hat er sonst merkwürdig wenig Beziehung.

Eng verknüpft mit dem wachsenden Verständnis für die Harmonie ist auch die Entwicklung der Dissonanz, die Anwendung übermäßiger und verminderter Intervalle im Zusammenklang. Sie dient bei den Alten sehr oft tonmalerischen Zwecken. Ihr Gebrauch in der weltlichen Musik ist nachweislich älter als das Madrigal. Schon die Vorläuferin des Madrigals, die Frottola, weist Dissonanzen auf, frei eintretende, durchgehende und dissonante Fortschreitungen besonders in den Kadenzen (sp. der phrygischen Kadenz)[2]. Fast alle Intervalle, selbst die verbotensten, finden sich

---

[1] »Novi« wird sonst selten mit dem chromatischen Halbtonschritt (×) illustriert.

[2] Quarten-Fortschreitungen (-Parallelen).

bei den Frottolisten im Gebrauch, und ihre Zahl vergrößert sich noch durch das Hinzutreten der Accidentalien [1].

In der Frottole lagen auch die triebkräftigen Keime der Wortmalerei. Das Madrigal hatte von ihr dieses Ausdrucksmittel mit der teilweisen Struktur-Ähnlichkeit ererbt, und behielt es als sein vornehmstes Kunstmittel dauernd bei. Die Frottolisten setzten alles daran, Text und Musik in möglichst große Übereinstimmung zu bringen, und eben diese Vorliebe für Wortmalerei finden wir auch bei den Madrigalisten besonders der zweiten Hälfte; sie erreicht ihren Gipfelpunkt zur Zeit der Einführung unmittelbarer Chromatik (*as*, *des*, *dis*, etc.), denn auch diatonfremde Töne benützte man mit fast peinlicher Regelmäßigkeit zur Illustration von Worten wie »nuove« »aspre vie« etc.

Es ist hier der Platz, die verschiedenen Formen der Textmalerei aufzuführen: Die Hexachordsilben *re*, *la*, *sol*, *mi*, *fa*, *ut* in den verschiedenen Worten der italienischen Sprache wie in *re*spiro, *sol*o, *sol*etto, *mi*sero, pflegte man, so oft sie wiederkehrten, mit den entsprechenden Tönen zu charakterisieren. Ferner reizte der Gedankeninhalt einzelner Worte des Textes die Madrigalisten zu musikalischen Anspielungen. So markierten sie die Worte ostinato, lunghi, stabile, io non muto pensiero durch längeres Aushalten einer Stimme, respiro, sospiro durch Pausen. Io non posso trennten sie durch eine Pause, um die gänzliche Ermattung darzustellen. Quint- und Oktavensprünge wandten sie an auf cielo et terra, Läufe auf corso, discenderanno, vento, pioggia, muovo, fiumi, riso, ridere, caccia, vivo, dardo, saetta, strale, fiamma, foco, gioia, melismatische Figuren und Wiederholungen auf breve, poco a poco, mille volte, canto, hohe und tiefe Stimmlage auf die Worte bassi, alto, quà, giù. Speziell die Chromatik — dissonante Intervalle und die alterierten Töne — diente zur eigentlichen Tonmalerei, der Schilderung von Seelenstimmungen [2]. Hier spielt auch bereits *die Harmonie* eine große Rolle, indem die einen auf »stanco« schwere wichtige Akkorde, auf »un punto« die Generalpause, andere aus ähnlichen Anlässen übermäßige Dreiklänge, sogar freie Septakkorde [3], Parallelen, Auslassen einer Stimme (»mancando«), weite Stimmlage (»lontana«, »lontananza«) anwenden. Chromatismen lassen sich vorzüglich nachweisen auf Worten, die Liebe, Schmerz, Trauer,

[1] Rud. Schwartz, Viertelj. f. Musikwissenschaft, 1886, II, S. 456 und 1893, IX, S. 11.

[2] Den Halbtonschritt finde ich, wie gesagt, zur Illustration seltener benützt (bei Verdelot, II° libro d. M[li] a 4 voci, 1537 auf die Worte »il mio grave lamento«, Arcadelt, III° libro d. M[li] a 4 voci, 1539 »o mia dura passione«, »mi distrugge« etc.), aber bei den älteren Madrigalisten immer noch mehr als bei den späteren.

[3] Wie geht erst Monteverdi vor!

Zorn, Leidenschaft etc. ausdrücken: tormenti, lagrime, dolore, languir, pietoso, affetto, morte, dolce, (dolcezza), soave, ahimé, doglia, cruda, (crudele), gioia, lieto, amante, leggiadra, etc. Selbst die größten Meister des 16. Jahrhunderts, Lasso und Palestrina, haben derlei Kunstmittel nicht verschmäht[1]. Freilich ist die Wort- und Textmalerei, mit wenig rühmlichen Ausnahmen, bis tief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein (für unsern Geschmack) nichts als naive Spielerei. Es war eben Mode geworden, den Text mit sklavischer Treue zu vertonen, und so sahen sich auch die Bedeutendsten der Zeit in ihrem Banne, nur daß sie ihr mit einer gewissen Zurückhaltung, mit mehr Feingefühl dienten. Hier und dort finden sich daher neben manchem Abgeschmackten wahre Perlen von Geist und Witz. Gegen Ende des Jahrhunderts wird die Wortmalerei zu tiefsinniger Tonmalerei, sie verliert damit ihren ephemeren Charakter, als man sich endlich ihres hochkünstlerischen Wertes bewußt ward, als man die ideale Aufgabe der Musik erst ganz erfaßt hatte: den geistigen Inhalt der Dichtung zu erschöpfen und eine neue Welt von Empfindungen zu erschließen. In erster Linie ist also die Chromatik zur mächtigen Förderin sinngemäßen Gefühlsausdrucks geworden, und das nachmalige Musikdrama hat die im Madrigal allgemach reif gewordenen Früchte dankbar gepflückt.

Kapitel III.

Die Chromatik der ersten Madrigalisten.

Wem das Verdienst gebührt, zuerst mit Madrigalkompositionen in die Öffentlichkeit getreten zu sein, ob Willaert, ob Verdelot, Arcadelt, C. Festa oder Maitre Ihan, ist nicht zu ermitteln[2], denn die ersten Sammlungen sind ohne Zweifel verloren gegangen. Von den oben genannten Meistern finden sich Madrigalkompositionen sehr frühe, doch nicht vor 1530. Die erste größere Sammlung existiert aus dem Jahre 1533: Madrigali novi de div. eccell.

[1] Man vergl. Dr. A. Sandberger, Madrigale von Orlando di Lasso. Leipzig 1894, Breitkopf und Härtel. Vorwort I-V. — Peter Wagner, Das Madrigal und Palestrina, Vierteljahrschr. f. Musikw., VIII, 1892. S. 446/7.

[2] R. Eitner tritt in den Monatsheften f. M. (1887, S. 86) mit Recht der auch von Ambros (Gesch., III, 495) aufgestellten Behauptung entgegen, Willaert sei der Schöpfer des Madrigals. Doch Eitner irrt, wenn er (ebenda S. 104 f. und 116 ff.) von Willaert »nicht eine einzige Madrigalien-Sammlung« existieren läßt; ich erinnere an die Madrigale der Musica nova und die Madrigali a 4 voci di A. Willaert (1563). [Vergl. Vogel, Bibliothek (1892), II, 437 und 439 (1559).]

musici I° libro de la serena. Sie enthält Madrigale von Carlo, Constanzo und Seb. Festa, Maitre Ihan, Jacobo de Toscana und Verdelot. Von Carlo, Seb. Festa und Jacobo de Toscana hören wir in späteren Sammlungen nichts mehr, wohl aber von den übrigen, woraus wir schließen dürfen, dass jene[1], als sie Madrigale zu schreiben begannen, bereits bejahrt, diese dagegen noch jünger waren. Ordnen wir die vor 1550 auftauchenden Madrigalkomponisten hinsichtlich ihres ersten Auftretens in Sammel- oder selbständigen Werken, so gestaltet sich die Reihe folgendermaßen: 1533 (1531) Festa (Const.)[2], 1533 Verdelot und M. Ihan, 1536 A. Willaert und Berchem, 1537 Arcadelt, 1538 Ivo und Leonh. Barré, 1539 Alfonso dalla Viola und Corteccia, 1540 Cl. Veggio, Balt. d'Imola, Palatio, Gero, 1541 Parabosco, Scotto, Gomberth. D. da Nola, 1542 Ferabosco, Rore, Buus, Reulx, Naich, 1543 Lupacchino, 1544 A. Doni, Martoretta, Ruffo, Perisone, 1546 Vicentino, Roselli, 1547 Bifetti, 1548 Francesco Viola, Giov. Nasco, Manara, B. Donato, 1549 N. Dorati, Aretino, J. Bodeo, Giov. Contino, 1550 Portinaro[3].

In dieser Reihenfolge sind Const. Festa († 1555), Verdelot († 1567) und M. Jhan († vor 1543) die frühesten Madrigalisten. Willaert († 1562) erscheint erst 1536 als weltlicher Komponist, und Arcadelt († ca. 1560) 1537. Darnach gebührt offenbar einem von den drei Vorgenannten das Erstlingsrecht, und wenn wir von der Reife und Anmut einer Komposition auf früher vorangegangene Beschäftigung mit der gleichen Gattung schließen dürfen, so hat Verdelot die meisten Chancen[4]. Aber man muß immer bedenken, daß uns ein großer Teil von Kompositionen aus dieser Periode heute noch unbekannt ist und vielleicht auch bleiben wird. Es könnte ja auch ganz gut möglich sein, daß zum Beispiel Willaert schon vor 1530 Madrigale geschrieben hätte, Manuskript oder Druck jedoch durch irgend einen Umstand vernichtet worden wären!

Übrigens interessiert uns in obiger Reihe zunächst keiner so sehr, als gerade Adrian Willaert, wenn er auch nicht der nachweislich erste Madrigalkomponist ist. Als Lehrer einer ganzen Reihe von Künstlern, die besonders auf dem Gebiet des Madrigals Hervorragendes leisteten, kann er allein uns über so manches

---

[1] Über deren Leben wir wenig wissen!

[2] C. Festa ist allerdings bereits 1531 zu lesen, aber als Frottolist mit einem Stück: »Amor che mi consigli« (— später ein beliebter Madrigaltext! —) im II° libro di Canzoni. Frottoli, Capitoli (de la Croce).

[3] Diese Zusammenstellung stützt sich speziell auf die beiden Bände der Dr. Vogel'schen »Bibliothek«.

[4] Man erinnere sich, daß Willaert ein Buch Madrigale von Verdelot für Laute arrangiert hat (1536).

Rätsel, wie vor allem über die Erstanwendung der Chromatik, einigen Aufschluß geben. Und prüfen wir seine Kompositionen auf Chromatik, so findet sich thatsächlich viel Beachtenswertes. Daher wenden wir uns jetzt zu Willaert's Schöpfungen, wobei wir uns freilich — eben wegen seines Lehrverhältnisses zu den späteren Meistern — nicht bloß auf die weltliche Musik beschränken dürfen.

Die ersten Fragen, die wir uns da zu stellen haben, müssen wohl allgemeiner Natur sein: Hat in der Zeit von 1530—40 die Musik-Theorie mit den griechischen Tongeschlechtern bereits Fühlung gewonnen? Kannte schon Willaert die Bestrebungen gegen die alte Lehre? Hat er vielleicht als Lehrer seinen Schülern Auskünfte darüber gegeben? Daß die Theoretiker schon längere Zeit vor dem Auftreten der Chromatik sich mit den antiken Tongeschlechtern eingehend beschäftigten, ist aus einer Anzahl von Versuchen und Schriften aus der Zeit um 1500 nachzuweisen. Es findet sich der griechischen Musikpraxis gedacht bei Franchino Gafori (1451—1522 »Theoricum opus musicae disciplinae«), der dem Boëtius folgt, bei Ramis (1440—1526)[1], Spartaro [(1460—1541), bekannt aus dem Streit gegen Burci und Gafori][2] und vielen anderen[3]; besonders verdient beachtet zu werden, daß man sich spekulativ mit mathematischer Musik, mit der Tonmessung und der Herstellung harmonisch brauchbarer Intervalle (Temperatur) beschäftigte, dabei aber ganz in den griechischen Theoremen verfing[4]. Nun hat aber Willaert entschieden die Musik auch wissenschaftlich betrieben, wenn uns gleich von seinen Studien nichts Schriftliches erhalten ist[5]. Das können wir mehrfach belegen. So mit einem Schüler von Willaert, Zarlino, der in seinem streng theoretischen Werke »Dimostrazioni armoniche« (1571) Willaert als Hauptunterredner und Belehrer figurieren läßt und mit Artusi, der in seinen »Imperfettioni della moderna musica« (1600—1603) von Willaert sogar eine höchst merkwürdige Komposition als Exempel abdruckt. Zarlino's Vorgehen ist immerhin bemerkenswert, wenn schon für Willaert's Beschäftigung mit den Alten nicht allzu beweiskräftig, da es sich auch denken ließe, daß Zarlino den Namen seines verehrten Lehrers lediglich nur deshalb an die

---

[1] Der erste, welcher die Notwendigkeit einer Temperatur aufstellte [siehe Burney, General hist. of M. (III, 155)].

[2] Fétis, Biographie universelle des musiciens, VIII, 76.

[3] Pietro Aron (1490 bis ca. 1550) und Lodov. Fogliano (1520. »Musica theorica«, darin ein Kapitel: »de utilitate toni maioris et minoris«, wo zum erstenmale die große Terz und der Unterschied des großen und kleinen Ganztones im modernen Sinne festgestellt werden).

[4] Vergl. Kurt Benndorf, »Sethus Calvisius als Musiktheoretiker«, Viertelj. f. M., 1894, X, 415 ff. (es ist hier eine kurze Entwicklung der Theorie des 16. Jahrhunderts gegeben).

[5] Vergl. C. v. Winterfeld, »J. Gabrieli«, I, 70.

Spitze seines Werkes setzte, um sich mehr Ansehen und Gewichtigkeit (Glaubwürdigkeit) zu verschaffen. Auch finden wir dieses Hervorkehren des Lehrverhältnisses zu Willaert bei verschiedenen Komponisten, die seine Schüler waren[1]. Um so interessanter und auffallender ist Artusi's Zeugnis. Dieser, ein ausgesprochener Feind der Neuerer, richtet in dem genannten Werk[2] seine Angriffe fast ausschließlich gegen Monteverdi[3]. In Zwiegesprächsform (Luca und Vario) behandelt er eine Reihe von fremdartigen Tönen *dis*, *des*, *as* und den chromatischen Sekundschritt *e* — *es*, die er in den Madrigalen von Rore und Gabrieli gefunden hatte,



und kommt zu dem Schluß, daß die moderne Musik eine Mischgattung sei (aus den drei alten Geschlechtern gemischt), »una mescolanza«[4]. Schon auf den ersten Seiten seines Werks läßt er sich über die diatonfremden Töne (*dis*, *as* etc.) sehr heftig aus, zieht mit großer Umständlichkeit Orgel und Cembalo zu Rate (fol. 15 und 16), und bringt (fol. 21[a]) ein Duo von Willaert[5]. Er bemerkt dazu: »Einst habe dieser zweistimmige Satz . . . Bewunderung erregt, und heute noch werde er bei jedermann Staunen hervorrufen; es sei wahr, daß er in der Septime schließe, doch das scheine nur so, wenn man ihn nämlich aufmerksam prüfe, müßte man finden, daß der Schein trüge und dieser Gesang Meister Adriano's . . . . dennoch in der Oktave schließe, nnd nicht in der Septime, wie es eigentlich den Anschein hätte. Damit man aber bequemer und besser erkennen möge, gebe er hier davon eine Kopie zum besten, welche getreulich dem Original Meister Adrians nachgebildet sei«[6]. — Folgt:

---

[1] z. B. Nicola Vicentino: *Dell' unico Adrian Willaerth discipulo* Don N. V. Madrigali a 5 voci . . . libro Primo. — Alessandro Romano, »Le Sirene«. Dedikation: » . . . Adriano e con lui Cipriano, dei quali io sono indegno discepulo«.
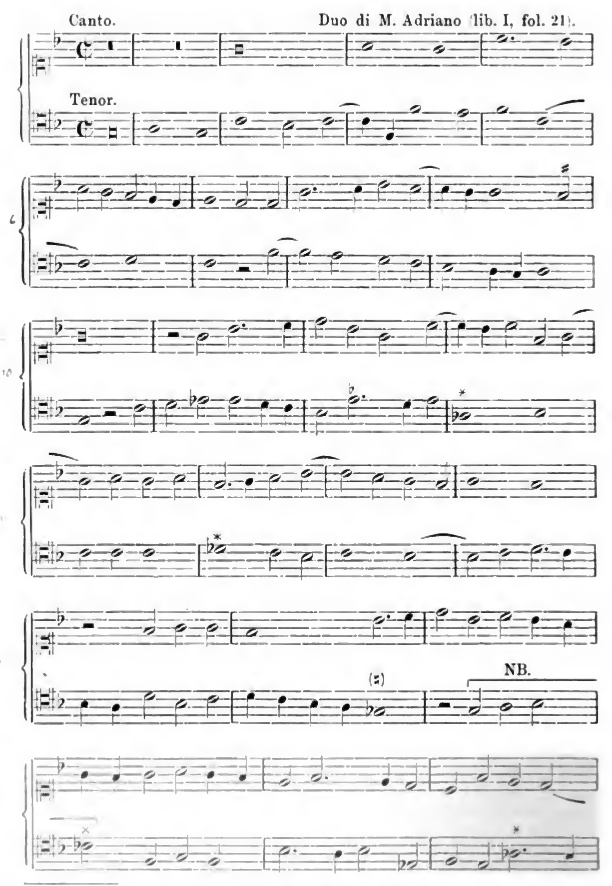
[2] Der volle Titel lautet: *L'Artusi* | overo | *delle Imperfettioni* | *della moderna musica* | Ragionamenti dui | Ne' quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie alli | Moderni Compositori | . — — — Ven. appr. Giac. Vincenti, 1600.

[3] Emil Vogel, Claudio Monteverdi. Leipzig 1887, Breitkopf u. Härtel und Vierteljf. f. M., 1887, 326 ff.
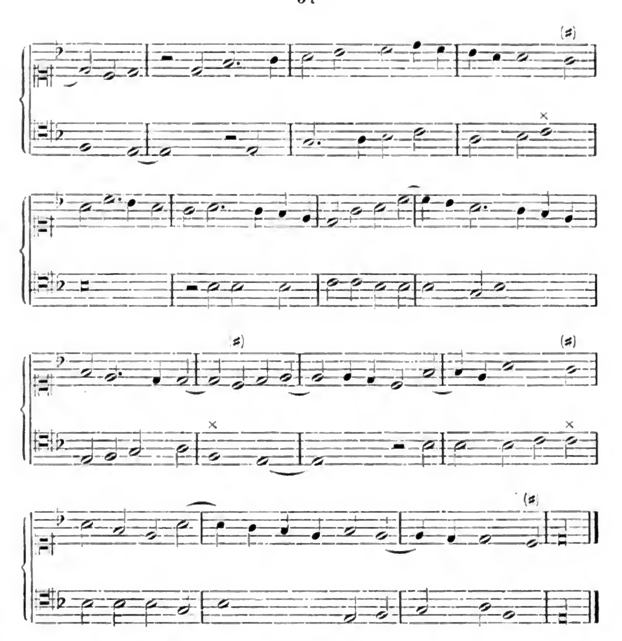
[4] Vergl. das früher Gesagte S. 8 u. 22.

[5] Das Exemplar der Augsburger Stadtbibliothek ist defekt, es fehlen gerade die vier für uns wichtigsten Blätter. Benutzt wurde daher ein Exemplar der Kgl. Bibliothek in Berlin.

[6] fol. 21[a]: Luca: » . . . per hora attendiamo à questa Cantilena di M. Adriano, che ueramente fu un bellissimo pensiero«.
Vario: »Fu di maraviglia all' hora, et adesso farà stupire qualch' una che più non l' ha ueduto, nè sentito nominare; è vero che fornisce in



settima, apparente, come voi detto già hauete; ma se voi uorremo con lo intelletto bene essaminarlo, ritrouaremo che la uista uiene ingannata; et che questa Cantilena fatta da M. Adriano (huomo singolare à nostri tempi, fornisce in ottava, et non in settima, com appare; et acciò meglio potiate vederla à uostro comodo, ecco che ui faccio dono di una Copia, fedelmente dallo originale di mano di M. Adriano copiata«.
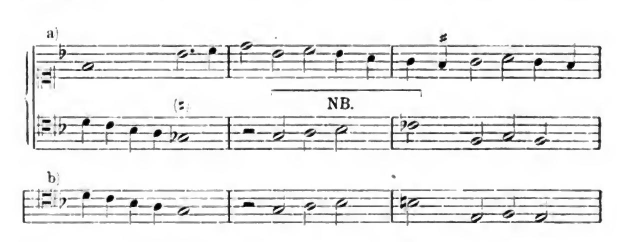


Es schließt dieses Stück also augenscheinlich in der Septime. Aber nicht allein dies; was uns näher betrifft, wir finden hier im Tenor drei verbotene, diatonfremde Töne, *as*, *des*, *ces*[1], während der Cantus rein diatonisch fortschreitet. Angenommen, dieses Duo stamme thatsächlich von Willaert — und wir wollen vorderhand Artusi's Versicherungen glauben —, so werden wir uns doch fragen, welche Gründe Willaert zur Komposition eines so seltsamen Tonstückes bewogen haben. Darüber kann man verschiedener Meinung sein. Vorausgeschickt sei, daß nach Artusi (a. a. O., fol. 20b) es den Titel »Quidnam ebrietas«[2] trägt. Das sind

[1] Das *ges* (im Takte vor NB.) ist wohl als Warnungszeichen aufzufassen, d. i. als ein »nicht *gis*!«

[2] Nach dem bei Artusi (fol. 23a ff.) abgedruckten Briefe des Giovanni Spadaro (!) an D. Pietro Aron stammt das Duo mindestens aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, also aus den früheren Lebensjahren Willaert's (geb. ca. 1485). Besagter Brief trägt das Datum »9. September 1524« und beschäftigt sich sehr eingehend mit dem fraglichen Stück.

die Anfangsworte einer Ode des Horaz[1]. Die Komposition selber hat keine Textunterlage. Winterfeld und Ambros sagen nun einmütig, daß das Duo nicht als »Kunstwerk, sondern als ein grundgelehrter Spaß« aufgefaßt werden müsse, als ein Spaß, »mit dem Willaert seine tonspaltenden, tonmessenden, vom Phantome des ‚großen' und ‚kleinen' Semitoniums gequälten Freunde neckte und verwirrte«. Den Text (!) für jenes musikalische Problem, sagt Ambros[2], habe er nur als witzige Anspielung gewählt. Es soll ja das Tonstück die Wirkungen der Trunkenheit, also einen Berauschten darstellen, der bald hier- und dorthin taumelnd, sich nicht mehr recht auf den Beinen zu halten vermag: die Unterstimme verliert dabei in harmonischer Beziehung mit der oberen den gesetzmäßigen Zusammenhang, so daß sie in der Untersepte zu schließen scheint, »ein Übelstand, der bei der Ausführung sich dadurch behebt, daß die Untersepte, wenn der Sänger die Regel genau befolgt, nur konsonierende Intervalle auszuführen, sich endlich vermittels der danach nötig gewordenen Erniedrigungen um einen ganzen Ton tiefer findet, als sie geschrieben steht, das *d* der Oberstimme also mit dem doppelt erniedrigten *c* der Unterstimme eine Oktave bildet«[3].
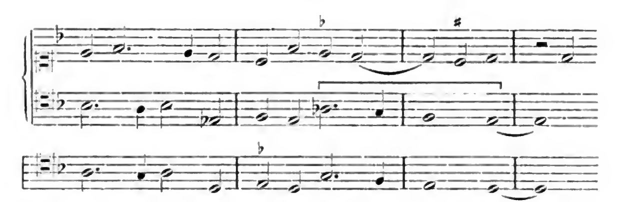
Nun hängt die ganze Verwicklung des Satzes von einer einzigen Stelle ab: von der kurzen Phrase *g* bis *f* (Takt 20 und 21, im Tenor). Vermeidet man hier die direkte verminderte Quinte (*ces-f*) im dritten (siehe unten) und die indirekte verminderte Quarte (*as-e*) im fünften und sechsten Takte, so erhält man die harmonisch notwendige Ganztonverschiebung der Unterstimme. Man sehe das Beispiel b):



[1] Sie ist weder in die Horaz-Ausgabe von Reller und Häußner (Leipzig, G. Freytag, 1885) noch in die von Carl Herm. Weise (Leipzig, Tauchnitz, 1853) aufgenommen.

[2] Ambros, III, S. 524 und S. 56 (schreibt beidemale »Quid*non* ebrietas«).

[3] Winterfeld, Gabrieli I, 70.



Auch Artusi geht auf die NB.-Stelle näher ein und hebt die Tragweite derselben für den Verlauf des ganzen Satzes hervor: »Stà però tutta la dificoltà di questa Cantilena in quelle poche di figure Cantabili« (fol. 25). Er giebt aber dann eine ziemlich unklare Erläuterung, die zeigt, daß er doch den Angelpunkt der Sache nicht erkannt hat.

Merkwürdigerweise findet sich die Willaert'sche Komposition nur bei Artusi citiert, obwohl sie, wie anzunehmen, bei ihrer Originalität und Bedeutsamkeit die Aufmerksamkeit sämtlicher Theoretiker erregt haben müßte. Aber weder Vicentino, noch Glarean, noch Zarlino wissen etwas davon; sie würden keinen Augenblick gezögert haben, sie in ihre Lehrbücher aufzunehmen. Das ist für die Autorschaft Willaert's jedenfalls bedenklich. Die leidenschaftliche Kampfesart des Artusi ließe es schon erklärlich finden, daß er zu einem Betrug seine Zuflucht genommen und das Citat, um nur recht drastisch die Gegner zu widerlegen, dem allverehrten Lehrer in die Schuhe geschoben hätte. Gesetzt aber, wir thäten Artusi mit dieser Anschuldigung Unrecht, so müßte doch erst festgestellt werden, welchen theoretischen Hintergrund das Willaert'sche Stück hatte, d. i., was der Verfasser mit seinem »grundgelehrten« Scherz eigentlich beabsichtigte: ob er seine tonmessenden, in griechischen Problemen forschenden Freunde necken wollte, wie Ambros meint, oder ob er den Aristoxenischen Lehrsatz beweisen wollte, daß der Ton in zwei gleiche Halbtöne, die Oktave in deren zwölf zerfalle, wie Winterfeld[1] behauptet im Sinne Artusi's.

Meiner Ansicht nach haben beide, Ambros und Winterfeld, mit ihren Aufstellungen das Richtige getroffen. Denn erstens giebt das Duo, wenn es wirklich authentisch ist, den klarsten Beweis für den Einfluß der humanistischen, antikisierenden Bewegung auf die musikalische Theorie, für das lebhafte Interesse der Gelehrten des 15. und 16. Jahrhunderts, Willaert nicht aus-

[1] Winterfeld, a. a. O., I, 70. (»Ein Beispiel scherzhafter Art zu belehren«.) W. folgt dem *Artusi*, fol. 20b: » . . . che habbino opinione di seguitare Aristosseno, che dividea il Tuono apunto in due parti eguali: Argomento certissimo . . . darà quella Cantilena . . . di M. Adriano . . .«

geschlossen, an den bei den Griechen und im frühen Mittelalter blühenden, im späteren aber den Temperatur-Versuchen koordinierten (mathematischen) Tonbestimmungen; zweitens haben wir in ihm das erste Dokument eines praktischen Lösungsversuches der durch die musica ficta angerichteten Verwirrung[1] und drittens könnte mit diesem Duo der praktisch und klar denkende Willaert recht gut auf humorvolle Weise seine persönliche Ansicht darlegen haben wollen, daß er alle Tonspalterei, alle *as*, *des*, *ces*, *ges* etc. für Illusion und von *gis*, *cis*, *h*, *fis* etc. eigentlich nur dem Namen, nicht dem Klange nach verschieden halte, . . . könnte er, — und das dem *ces* zu substituierende ♮ *h* spricht dafür, — haben beweisen wollen, daß also thatsächlich nur zwei Halbtöne innerhalb des Ganztons, somit deren zwölf in der Oktave möglich seien, und daß der Sänger, der die Regel befolge, nur Konsonanzen zu singen, selbst den grammatisch unmöglichen Tonsatz »Quidnam ebrietas« in korrekter Weise auszuführen im stande sei. Es wird niemandem entgangen sein, daß in der Willaert'schen Idee der Grundsatz der modernen gleichschwebenden Temperatur bereits in nuce ausgesprochen ist. Vielleicht stehen sie beide miteinander in Verbindung. Sind doch gerade um 1500 zahlreiche (sog. »ungleichschwebende«) Temperaturen aufgetaucht. Ich erinnere nur an Bartholomaeus Ramis, A. Schlick, Pietro Aron und Fogliani.

Mit der Annahme der Echtheit des Duos wäre auch die Frage, ob Willaert von den antikisierenden Versuchen seiner Zeitgenossen Notiz genommen, natürlich gelöst. Aber nicht allein dies. Durch den Gebrauch der beiden Chromas *des* und *as* wäre auch erwiesen, daß Willaert schon frühe, wo nicht früher als alle anderen Meister, Chromatismen, wenn auch nur negativ, anwendete. Das steht ja zweifellos fest, daß ihm schon ob seines Lehrverhältnisses zu den Chromatikern Rore und Vicentino in der musikalischen Revolutionsperiode eine erste Rolle als intellektuellem Förderer derselben zukommt. Dafür haben wir Zeugnisse späterer Schriftsteller. Vicentino[2] bezeichnet seinen Lehrer geradezu als den »Wiederauffinder einer neuen Kompositionsart«, was freilich ein wenig tendenziös klingt. Es ist auch nicht ganz klar, wo im ersten Buche der Madrigale von Vicentino die »nuovo modo« gesucht werden soll. Der Komponist setzt die Accidentalen mit großer Präzision

[1] Der später z. B. Vicentino zum Opfer fiel.

[2] Vicentino schreibt auf das 1. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (1546): »composti *al nuovo modo* dal celeberrimo suo maestro (Adriano Willaert) *ritrovato*« (!). Die Dedikation dieses Werks sagt ausdrücklich, »die vergangenen Zeiten sind armselig, der echten (musikalischen) Harmonien bar gewesen; jetzt aber, nachdem diese mit großem Genie von meinem Lehrer wieder gefunden, nicht mehr!« (»delli veri concenti musicali con fatica et ingegno del mio maestro ritrovati«).

bei und legt den Text singgerecht unter; nur einigemale entsteht ihm mittelbares Chroma. Es wäre also nur denkbar, daß er diese spärlichen Freiheiten mit der erwähnten Bezeichnung »n. m.« ankündigen wollte. Ein »nuovo modo« im Sinne des Wortes ist aber die mittelbare Chromatik, welche sich ja bei vielen Zeitgenossen Willaert's findet, noch nicht.

Beweiskräftig für Willaert's Teilnahme an den fortschrittlichen Bestrebungen seiner Zeit sind aber die in seinen kirchlichen Werken unverkennbar absichtlichen Freiheiten gegen die reine Diatonik. Melodisch freiere Gestaltungen findet man da allerdings nur selten[1], aber in harmonischen Beziehungen ist Willaert ganz eigen. Da bringt er die auffallendsten Bildungen, die für seinen entwickelten Klangsinn ein gewichtiges Zeugnis liefern. So gebraucht er, wie Ambros citiert[2], im »Pater noster« [in Musica quatuor vocum, Motecta vulgo appellant, Venedig, Ant. Gardano 1545, II° libro (Venezianische Ausgabe)] die übermäßigen Dreiklänge (in der Stammlage und Versetzung) $\begin{matrix} a \\ cis \\ f \end{matrix}$ und $\begin{matrix} b \\ fis \\ d \end{matrix}$, mit »frappant trefflicher Wirkung«[3]. Melodisch interessant ist die Stelle *fis f a b c* auf die Worte »coelis in coelis« im Diskant des gleichen Werkes. Auch sein »Ave Maria« (ebenda) sticht durch Farbenprächtigkeit und Kühnheit hervor.

In seinen weltlichen Kompositionen herrscht die mittelbare Chromatik. Das Material, welches uns hier zur Verfügung steht, besteht in der »Musica nova, 1559«[4], den »Canzone Villanesche a 4 voci, 1545«, den »Madrigali a 4 voci, 1563«, und einer Anzahl von Madrigalen, die in Sammelwerken, vornehmlich in den

---

[1] Der ungefähr gleichzeitige Kirchenkomponist de Orto (Du Jardin), ca. 1500, ist in diesem Punkte weit kühner. Vergl. Ambros, Gesch. d. M., III, S. 259: »Bemerkenswert ist auch noch, daß de Orto die Accidentalen häufiger und sorgsamer als sonst ein Zeitgenosse beischreibt, wobei merkwürdig kraftvolle Harmonien, aber gelegentlich auch schwierige Tonschritte herauskommen (? *e*—♯*f* u. dgl.)«.

[2] Vergl. III, 522 und 112.

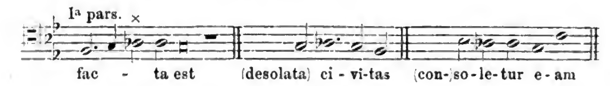
[3] Allerdings hat, fügt Ambros hinzu (III, 120), die Nürnberger Ausgabe des Petrejus dieselben Noten (♯*f*, ♯*c*) blank, aber sicher gegen Willaert's Meinung, der jene Venezianer Ausgabe (1545) — er war um diese Zeit persönlich in Venedig — selbst überwachen konnte und mutmaßlich überwachte.

[4] Befindet sich gleich den drei übrigen oben angezogenen Werken in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. — Ich werde in der Folge bei zahlreichen Sammelbänden und Madrigalbüchern, die ich für die vorliegende Arbeit aus dieser Bibliothek benützen konnte, den Fundort gewöhnlich nicht mehr angeben. Im übrigen ist derselbe mit Hilfe der musterhaften Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens von Dr. Emil Vogel (1892) jederzeit leicht festzustellen.

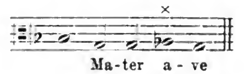
Madrigali della Corona »La eletta di tutta Musica intitolata Corona, I° libro, a 4 v., 1569«, enthalten sind. — Jedenfalls stammen die meisten Madrigale Willaert's sämtlich aus einer viel früheren Zeit, als die Zahlen hier angeben; denn es tauchen beispielsweise verschiedene in dem Madrigalbuche von 1563 enthaltene Stücke schon 1536/37/38 in Verdelot'schen Madrigalbüchern auf.

Die »musica nova« enthält Madrigale und Motetten. Die Vorzeichnung ♯ und ♭, die sich auffallenderweise nur in den Motetten findet, und einige harmlose Freiheiten eingerechnet, stieß ich auf wiederholtes Chroma [auch wieder fast nur in den Motetten (!)].
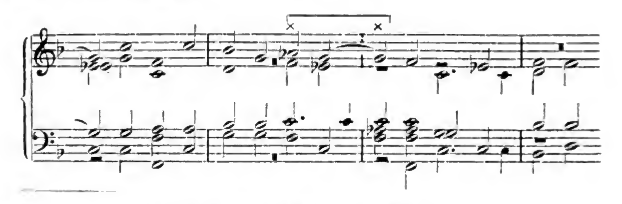
Freie Einsätze zeigen sich angewendet in: »Cognoscimus domine« (Mot.) mit *fis* (im Quintus), »Patres nostri« (Mot.) *fis* (Baß), »J vidi in terra« (in »Amor, senno, valor«, IIª pars, Madr.) *cis* (Quintus), »J begli occhi« (in »Questi son que' begl' occhi«, IIª p., Madr.) *cis* (Cant.), desgleichen *cis* in den Madrigalen: »Laura mia sacra«, »Tengan dunque«, »Per divina bellezza«. — Freiere Stimmführung: *fis-a* in der Mot. »Beati qui persecutionem« (Cantus) und im Madr. »Jo mi riuolgo« (Cantus). — Den chromatischen Ton »*as*« finde ich in den Motetten: »Aspice domine« sowohl im ersten als zweiten Teil des Cantus (*b*/*es* verzeichnet).



und »Virtus sancti spiritus« (IIª p. zu »Praeter rerum seriem«). Altus.



Dann aber vor allem im Madrigal: »Amor, senno, valor« (IIª p. zu »J vidi in terra«[1].



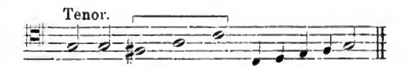
[1] Ich gebe die Stelle Raumes halber im Auszug.

Wir haben hier (×), modern zu reden, *F*-moll vor uns, das beidemale nach *C*-moll schreitend von eigentümlicher Wirkung ist. Das »*as*« steht fraglos mit dem Texte in Beziehung. Denn dieser[1] — er ist von Petrarca — lautet:

> ». . . Amor, senno, valor, pietate e doglia
> Facean piangendo un più dolce concento
> D'ogni altro che nel mondo udir si soglia: . . .«

Das heißt wörtlich: »Liebe, Einsicht, Mut, Mitleiden und Schmerz erzeugten klagend einen Akkord, der süßer war, als jeder andre, den man in der Welt zu hören pflegt« (Lauras Klage). Der Ton »*as*« liegt auf den Worten »udir«. Die zarte Anspielung mit *F*-moll auf das vorangehende »concento« ist ein feiner Zug und für das Streben nach erhöhterem, leidenschaftlicherem Ausdruck charakteristisch. Wer denkt da nicht unwillkürlich an Willaert's Schüler Cyprian de Rore, bei dem sich solche Momente außerordentlich scharf gezeichnet finden! Es wäre für die Lösung der Erstanwendungsfrage von Wichtigkeit, das Jahr festzustellen, aus dem obengenanntes Madrigal stammt, da ja, wie bekannt, Willaert'sche Madrigale schon in Werken vor 1540 enthalten sind.

Übrigens geht schon aus den frühesten Madrigalstimmbüchern hervor, daß auch die Zeitgenossen Verdelot, Arcadelt, Const. Festa und Maistre Jhan sich hin und wieder mittelbarer Chromatik, besonders des chromatischen Sekundschritts, in oft auffallender Weise bedienen. Im II° libro di Madr. a 5 v. 1538 (!) Verdelot's findet sich bereits die freiere Behandlung der Subsemitonien, z. B. *cis c cis*, *a cis a*. Auch schon äußerlich im Drucke sind in diesem Buche die Accidentalen bei den Kadenzen großenteils sorgfältig beigefügt. Wichtig ist folgende Stelle im Madr. »Tanto alto sei signor« von Adrian[2] als Beleg für dessen Handhabung mittelbarer Chromatik:
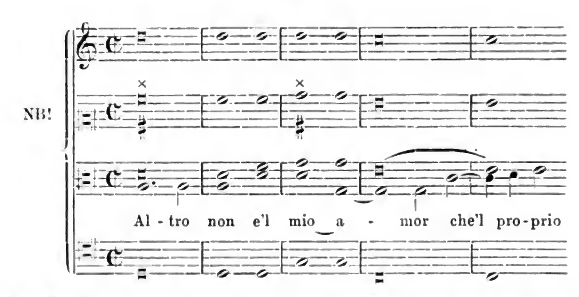


d. i. die verminderte Quinte in der Melodieführung! Man sehe auch den Anfang in »Altro non e'l mio amor« von M. Jhan:
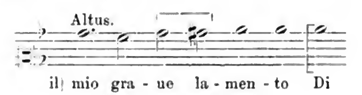
---

[1] Siehe Giacomo Leopardi, »Francesco Petrarca, Rime«, Milano 1893. Sonetto CV. S. 161.
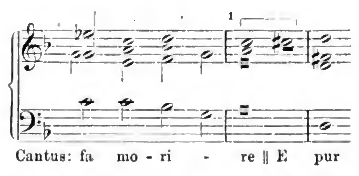
[2] Mit »Maître Adrian«, »Adrianus«, »Adriano« ist stets Adrian Willaert gemeint.



Die ♮ (NB!) stehen so Original! Ihr Zweck ist mir dunkel. Warnungs- oder ad libitum-Zeichen oder pro ligatura ( )? — Im gleichen Madrigal findet sich auch der chrom. Halbtonschritt auf die Worte: »*e altro duol*« — Im II° libro di Madr. a 4 v. 1537 von Verdelot beachte man das Verdelot'sche Stück: »Quando madonna«: *g f fis g* (Cantus), desgleichen »Amor mi fa morire« von Willaert: *a* ♭ ♮ *c*.



und



und im M. »Signora dolce« von Willaert: *b* ♮ (Cantus). In dem Band III° libro di Madrigali a 4 v. 1537 von Verdelot: »O dolce notte« (Verdelot) zeigt sich ein freier Einsatz mit »*cis*« im (Cantus), die Fortschreitung »*d c cis e*« im Tenor, in »Come posso dir io« (von Verdelot) der verminderte Quartsprung *cis f*. Dagegen ist in dem uns erhaltenen frühesten Madrigalwerk: *Madrigali novi*,

[1] Man sieht, daß der Tonsetzer das *c* in *cis* verwandelt, um musikalisch die Verscäsur:

»Amor mi fa morire« ‖ »E pur il vo seguire«

möglichst drastisch zu markieren, ein Verfahren, dem wir bei späteren Komponisten der Zeit sehr häufig begegnen.

I° libro de la Serena 1533[1] (a 3/4/6 v.) von Chromatik keine Spur zu entdecken. In den »Canzone Villanesche alla Napolit. I° libro, a 4 v.« 1545 bringt Willaert mittelbare Chromatik nur durch freie Einsätze. Sein Buch vierstimmiger Madrigale (1563) ist mir leider unbekannt. Daraus kenne ich nur 11 (von 20 Madrigalen) aus anderen Werken. Sein Madrigal: »Gia mi godea felici« (Tenor) [La eletta di tutta la Musica intitolata Corona, I° libro, 1569] weist den chromatischen Halbtonschritt auf (: *c cis d*). Die übrigen 10 Stücke, die ich finde bei Gero (I° libro di Madr. italiani a 2 voci, 1541), Parabosco (1546), Girolamo Scotto (I° l. d. Madr. a 4 v. 1542) und in den Werken II°, III°, IV° libro d. M. d. Rore haben nur unbedeutende Chromatismen.

Es zeigen sich also in Willaert's Kompositionen, besonders in den kirchlichen der früheren Schaffens-Periode mit dem chromatischen Halbtonschritt, Freiheiten, die auf eine freie Kunstanschauung entschieden hindeuten. In Madrigalen aus der späteren Periode verwendet der Meister mit der Einführung des »*as*« direkte Chromatik, und zwar wiederholt aus tonmalerischen Tendenzen. Das steht folglich unverrückbar fest: Willaert ist Chromatiker. Gesetzt nun aber, wir würden in den genannten Madrigalen gar kein Chroma angetroffen haben, so müßte uns doch des Meisters Lehrverhältnis zu den excessivsten Chromatikern aus der Mitte des Jahrhunderts stutzig machen und die Vermutung nahe legen, daß Willaert antidiatonischen Gelüsten wenigstens nicht abhold war.

Ich wende mich zu den übrigen mittelbarer oder unmittelbarer Chromatik sich bedienenden Madrigalisten vor 1540.

Unter ihnen kommt zunächst der genannte Verdelot († 1564) in Betracht. Auch er benutzt schon frühzeitig (1536—38) den chromatischen Halbtonschritt und eine freiere Bewegung der Subsemitonien. In seinem »I° et II° libro di Madr. a 4 v. 1540« findet sich die chrom. Sekunde wiederholt; dagegen ist in dem Buch sechsstimmiger Madrigale vom J. 1546 nichts Auffälliges.

Das einzige uns zugängliche Madrigalbuch von Festa, I° libro a 3 v. 1556[2], zeigt nirgends auch nur eine Spur von Chromatik; es sind sogar die Accidentalien (✻) geflissentlich vermieden. Das Buch[3] ist eine Neu-Auflage (Festa starb bereits 1545). Um so eigentümlicher treten die in das III° libro di Madrigali a 4 v.
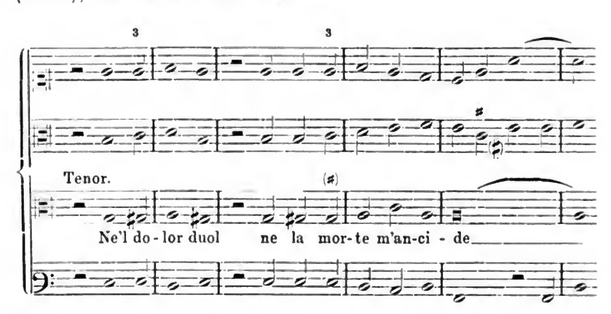
---

[1] Nur Superius und Bassus. Sie enthalten Madrigale von Carlo, Const. Festa (!), Maistre Jhan (!), Jac. de Toscana und Verdelot (!). Vgl. S. 27.

[2] Das zweite von Festa noch erhaltene Buch betitelt sich ebenfalls I° libro d. Madrigali a 3 v. 1541 (mit 40 Madrigalen Jhan Gero's, sc. Maistre Jhans). Der Inhalt aber ist von der Ausgabe 1551/56 total verschieden (Vogel, Bibliothek, I, 235).

[3] Seine Entstehung reicht wohl in die Kinderjahre des Madrigals zurück.

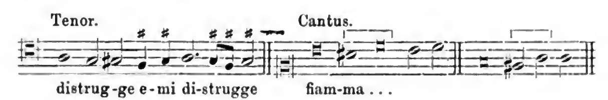
1539 von Arcadelt[1] aufgenommenen Stücke Festa's hervor. Während sonst in den Arcadelt'schen Madrigalen von Chromatik, nicht einmal von Erhöhungszeichen, etwas zu sehen ist, tragen die Festa'schen entschieden einen antidiatonischen Charakter! Man bedenke das Jahr 1539! Der Gegensatz zwischen Arcadelt und Festa könnte nicht greller hervorleuchten. Vielleicht hat der Herausgeber und Drucker des Buches[2] in bestimmtester Absicht die beiden Komponisten nebeneinander gestellt. Wir stoßen bei Festa jeden Augenblick auf Anzeichen einer freien, von der strengen Diatonik sich loslösenden Kunstanschauung, auf ungebundene Stimmführung, willkürlichen Gebrauch der Unterhalbtöne, auf den chromatischen Sekundschritt und sogar wiederholt auf den Ton »*as*«. Ich lasse hier einige Skizzen folgen: Im Madrigal »Quanto più m'arde« steht der mittelbar chromatische Gang *d cis a cis e f* (Tenor); man beachte den Text —



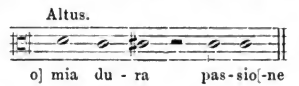
Die ganze Stelle ist außerordentlich charakteristisch. Daß die Anwendung des übermäßigen Dreiklangs, bez. seiner ersten Versetzung, innerlich mit dem Gebrauch des chromatischen Sekundschrittes zusammenhängt, wird hier evident; man erinnere sich dessen, was Rud. Schwartz von der Rückwirkung der mittelbaren Chromatik auf die harmonischen Verhältnisse sagt. Ohne Zweifel haben auch tonmalerische Tendenzen — »dolor« . . . »morte« — unseren Komponisten auf die kühne harmonische Kombination geführt. Wer denkt da nicht an Willaert, der den übermäßigen Dreiklang gleichfalls mit Absicht gebraucht! Es ist keine Frage,

[1] Ist wie alle anderen Bücher Arcadelt's unzähligemale aufgelegt worden.
[2] Geronimo Scotto in Venedig.
[3] Der übermäßige Dreiklang ist ohne Zweifel, wie die Sekundschritte im Tenor, bewußte Einführung des Komponisten. Im 3. Takt des Tenor (4. Halbnote) darf analog Takt 1 vielleicht *gis* gelesen werden.
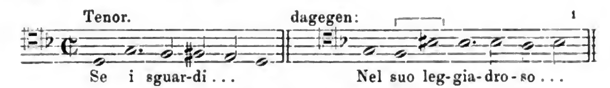
daß, wie dieser in der venetianischen Schule, deren Begründer er war, so sein Zeitgenosse C. Festa als Vorläufer Palestrina's in der römischen Schule für die Verbreitung antidiatonischer Bestrebungen ein wichtiger Faktor war. — Im Madrigal »Amor s' al primo sguardo« finde ich die Chromatismen:



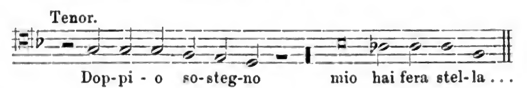
In »So che nissun mi crede« *g fis a c̄ h a* und *a d e fis d̄* (Tenor).
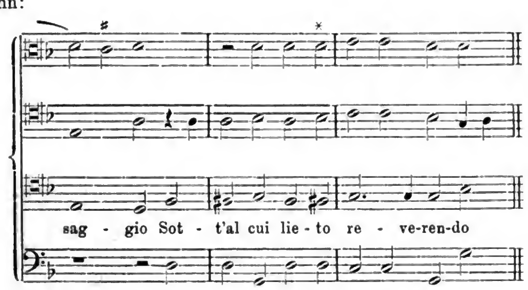


In »Se i sguardi di costei«



»Divelt' el mio bel.« (Tenor) *f fis g* und



dann:



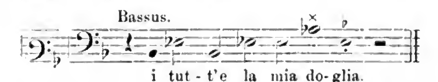
---

[1] Keine übermäßige Quarte — leggiadroso! ♮ ist hier Warnungszeichen. Man sehe auch das von Burney (Gen. Hist.) aufgenommene dreistimmige Madrigal Festa's (III, S. 246).
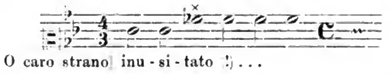
Ferner »*as*« im Baß des Madrigals »Sott' al cui«. Die im IV° libro di M^li a 4 v. (1539) und I° libro di M^li a 3 v. 1559 di Arcadelt abgedruckten Madrigale von Festa sind ohne Chromatik. Das genannte »*as*« nun führt uns auf den Gedanken, ob nicht aus noch früheren Jahren Belege für die Chromatik dieses Komponisten existierten. Denn es wäre nicht unmöglich, daß die in Arcadelt's III° libro aufgenommenen Stücke einem sehr alten, wohl nicht mehr erhaltenen Madrigalbuche entstammten. Es begegnet uns Festa unter allen Madrigalkomponisten (mit Jachet [Berchem]) auch thatsächlich am frühzeitigsten, nämlich als Frottolenkomponist i. J. 1531[1]. Wir haben also Grund, anzunehmen, dass er der erste Komponist war, der den ersten unmittelbar chromatischen Ton *as* bewußt anwendete.

Festa's Name taucht noch in späteren Jahren hie und da auf, meist in Sammelwerken[2]; allein chromatische Töne habe ich bei ihm keine mehr gefunden, wohl aber den chromatischen Halbtonschritt, der ja für die folgenden Dezennien überhaupt charakteristisch wird.

Schon im Jahre 1540 begegnen wir wieder einem Werke, das bei den Meistern Arcadelt und Messer Claudio neben mittelbarer Chromatik den Ton »*as*« aufzeigt. In dem Buche vierstimmiger Madrigale[3] im Madrigal »Per quei occhi« illustriert Claudio Veggio die Worte: »(Tal ch' in la vostra voglia) I tutt' e la mia doglia« in treffender Weise:



Das entspricht unserem *Es*-dur. Welchem Hexachord gehört nun diese Melodie an? Bedeutet sie nicht eine offene Kriegserklärung gegen die altehrwürdige Theorie? Arcadelt bringt in »Dov' ito son'« *as*:



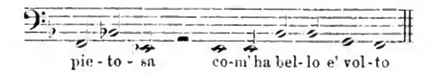
[1] Canzoni Frottole & capitoli Da diuersi Eccellentissimi Musici . . . libro Secondo de la Croce, 1531 (enthält Stücke von Cara, Ferminot, Festa, Jachet, Jannequin, Jordan, Tromboncino u. a.).

[2] So z. B. in den Madrigali da piu eccel. Musici fatti, a 5 v., 1540.

[3] Madrigali di Messer Claudio Veggio, a 4 voci. Novamente Stampati, 1540. Das »Nov. Stamp.« sagt, daß das Buch eine Neu-Auflage und vielleicht schon 1539 erschienen ist. C. Festa käme dann allerdings um sein Erstlingsrecht. Doch könnte ja möglicherweise das III° libro a 4 v. 1539 Arcadelt's in eine noch frühere Zeit zurückgehen, weil es auch hier heißt »*Novamente* con ogni dilig. Stampati«.

Unerhört! Und seine fünf Bücher vierstimmiger Madrigale vom Jahre 1539 sind so zahm, als ob es auf der Welt niemals eine musica ficta gegeben hätte . . .

Arcadelt's I° libro di Mli a 4 v. (1539) weist übrigens deutliche Spuren der Frottole auf. Die Quintensprünge des Basses in dem Stück: »Deh dimm' amor«



oder in »Ahime, ahime«:

Ahi - me, ahi - me . . .

sind für diese Gattung typisch.

Im I° libro a 3 v. 1559 (1. Auflage 1542) finde ich so wenig Undiatonisches wie in den Sammelwerken, die Arcadelt'sche Madrigale enthalten, ausgenommen den Sekundschritt im Alt des Stückes »Mentre gli ardenti rai« (in dem genannten Werke Messer Claudios) und im Tenor des »Donna per amar voi« (Madrigali da più ecc. Mus. fatti a 5 v. 1540).

Zu den Tonsetzern der ersten Periode, die sich lediglich mittelbarer Chromatik bedienen, gesellen sich noch: Maistre Jhan[1] (Madrigali primi di diversi a 5 v. 1542, »Occhi miei vaghi (Quintus) *d c cis d* . .]; Giachet Berchem [in Verdelotto, I° e II° libro d. Mli a 4 v. 1540, »Quante lachrime lasso« (Altus) — in I° libro delle Muse da diversi eccell. Musici a 5 v. 1555. »Ma piu tosto« (Sestina, IVa parte), *f fis*, *g gis* (Altus)]; Alfonso dalla Viola (Willaert's Schüler) [I° libro di Mli a 4 v. 1539 (novamente stampato!). »J me cresce la voglia« wiederholt *c cis* (Tenor), den chromatischen Sekundschritt ferner in »Se 'l scopro«, *f fis* (Tenor). »Si bell' e la mia donna«, *f fis* (Altus) etc.; freie Behandlung der Subsemitonien: *cis a*, *cis e*, *cis a*; *fis a* etc.; verminderter Quartsprung in »E veramente cieco«, *cis f* (Tenor). »O viva fiamma« (Tenor) und »Oh se quant' e l' ardore« (Altus), ebenso »Deh se fosse pur vero«, *gis c* und *cis f* (Cantus), überhaupt eine große Freigebigkeit in dissonanten

[1] Man vergl. dazu Ambros, Geschichte der Musik, III, 603. A. erwähnt Maistre Jhans große zweiteilige, vierstimmige Motette »O Roche beatissime«, ein Gebet um Abwendung der Pest. Es zeigt dies Stück eine eigentümliche Färbung, »welcher in der ganzen damaligen Musik nichts ähnliches an die Seite zu stellen ist«, die kühnsten Dissonan en, wohl mit Bezug auf die grausen Schrecken des Todes.

Intervallen; — in Madrigali primi di div. Mus. a 5 v. 1542, Venet. Gardano. »Fra le cose« (Alf. d. Viol.), $\overline{f}\ \overline{fis}\ \overline{g}$ (Alt)]; Leonardo Barrè [in Madrigali da piu ecc. Mus. fatti, a 5 v. 1540. »Dolce nimica mia«, *fis* $\overline{f}$ (Altus)]; Corteccia [I° libro di Madrig. a 5 e 6 v., Ven. Gard., 1547. »Stolt' e colui che«, $\overline{b}$ ♮ $\overline{\overline{c}}$ (Cantus). »Ma lo sfrenat' amor«, $\overline{f}\ \overline{fis}\ \overline{g}$ (Cantus). »Foll' e pur il desio«, $\overline{g}\ \overline{gis}\ \overline{a}$ (Cantus); chromatische Fortschreitungen, chromatischer Sekundschritt bei der textlichen Cäsur, in Madrigali primi di div. ecc. Mus. a 5 v., Ven. Gard. 1542. »Pietosi lamenti«, *g gis* (Alt., Quint. und Canto), *c cis* (Tenor)] u. s. f.

Kapitel IV.

Die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals.

Die jüngeren Tonsetzer reizte der von den angesehensten Meistern schier sanktionierte Gebrauch diatonwidriger Töne und Fortschreitungen offensichtlich zur Nachahmung. Es ist ja von jeher das Sonderrecht der Jugend gewesen, sich für das Neue, Ungewöhnliche, für die Fortschritts-Tendenz in die Schanze zu werfen, mit instinktivem Drang einer neuen Gedankenwelt sich zu bemächtigen, sie zu verarbeiten und auszubauen und so vielfach unbewußt den überkommenen Besitz zu erweitern. Das Musikleben des 16. Jahrhunderts zeigt das typische Bild: Die Jungen mit frischem Wagemut vollenden das, was die Alten schüchtern versuchten.

Der nach Neuem drängende Zug tritt, wie erwähnt, schon vor dem Jahre 1550 mit Macht in den Vordergrund. Er kündigt sich bei verschiedenen Tonsetzern auch äußerlich an. Wenn wir nämlich die Titel und Inhaltsverzeichnisse, sowie die Vorreden der Madrigalbücher ansehen, so gewahren wir bei einigen bald neben dem »Madrigali« auf dem Titelblatt, bald neben den Textanfängen im Register die Beiworte »cromatico«, »cromato«, »al nuovo modo«, »à nouvelle manière«, »del genere cromatico« u. a., oder zu den Titeln die seltsame Beifügung »a note negre«, »a note negre cromatiche« etc. oder auch in den Vorreden (Dedikationen) — und es ist charakteristisch für den Geist der Zeit, daß man Madrigalwerke ohne ein Geleitwort über die Intentionen des Komponisten kaum mehr zu veröffentlichen wagt, — kurze Auseinandersetzungen über die Ausführung der Stücke bezüglich der Diesis ♯ und ♭ etc.

Die nähere Untersuchung dieser symptomatischen Erscheinungen nun ist von Wichtigkeit. Denn es handelt sich um die Frage, in

welchem Zusammenhang stehen die merkwürdigen Beiworte mit dem Inhalt der Werke, resp. wie erklären sie sich, falls kein greifbarer Zusammenhang nachgewiesen werden kann?

Ich habe zu diesem Zweck unter Benützung der trefflichen »Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700« von Emil Vogel[1] das gesamte bis heute vorliegende Madrigalmaterial einer wiederholten Durchsicht unterzogen und folgende, für unsere Frage relevante Werke gefunden:

Cipriano de Rore, I° libro de Madrigali *Cromatici* a cinque voci. Venetia, A. Gardano, 1544;

(weitere zum Teil inhaltlich unveränderte Auflagen mit dem Beiwort »Cromatici« auf dem Titelblatte existieren aus den Jahren 1552, 1554, 1559, 1562, 1563, 1576, 1593)[2].

Vincenzo Ruffo, I° libro de Madrigali *Cromatici* a quattro voci. Ven., A. Gardano, 1552, 1556;

merkwürdigerweise führen die Ausgaben aus den Jahren 1545, 1546 und 1560 nicht den gleichen Titel (mit dem Beiwort »crom.«), sondern folgenden: Madrigali a quatro voci *a notte negre* (!). Sie sind um die »Madrigali aggionti« der Ausgaben 1552/56 vermindert[3].

Nicola Vicentino, del unico Adrian Willaerth discipulo, Don N. Vicentino Madrigali a cinque voci *per theorich*[4] *et pratica* da lui composti *al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro ritrovato* (!). *Libro Primo.* Ven., Gard., 1546[5]

und:

—— Madrigali a 5 voci di l'arcimusico Don N. Vicentino Pratico et theorico et *inventore delle nuove harmonie . . . libro Quinto;* Milano, P. Gottardo Pontio, 1572[6].

Paolo Aretino, I° libro delli Madrigali *Cromati* (!), a 4 voci. Ven., Hieronym. Scotus, 1549[7].

---

[1] Berlin, 1892 bei A. Haack, in 2 Bänden.

[2] Die erste Ausgabe (1542) trägt die Beifügung »Cromatici« nicht; es fehlen in ihr zwei in den späteren Auflagen enthaltene Madrigale.

[3] Die vom Verf. zur Durchsicht benützten Exemplare sowohl der ersten als auch der späteren Bücher Ruffo's und Rore's entstammen der Münchener Bibliothek. — Die Ausgaben 1552 und 1546 im Liceo Musicale zu Bologna tragen auf dem Titelblatte handschriftliche Vermerke Gaetano Gaspari's, die bereits auf die seltsame Änderung der Titel hinweisen.

[4] Auf dem Sopran steht »Teorica«.

[5] Benutzt wurden die Exemplare der Bibliothek des *Teatro filarmonico* in Verona.

[6] *Biblioteca Estense*, Modena.

[7] Das Werk befindet sich auf der Bibliothek des *R. Istituto musicale* zu Florenz und stammt aus der in den Besitz der Bibliothek übergegangenen Biblioteca Basevi.

Giandom. Martoretta, II° libro di Madrigali *Cromatici*, a 4 voci. Ven., Gardano, 1552.

(Das erste und das dritte Buch vierstimmiger Madrigale [1548 und 1554] führen das Beiwort »Crom.« nicht!)[1]

Cesare Tudino, li Madrigali *a Note Bianche et Negre Cromaticho* . . . a 4 voci. Hieronym. Scotus, Ven., 1554.

In diesem Buche tragen zwei Madrigale die besondere Überschrift »cromatico«[2].

Giulio Fiesco, I° libro di Madrigali a 4 voci. Ven., Gardano, 1554.

Darin ist ein Madrigal überschrieben »Diatonico« und ein anderes »Cromatico«[3].

Orlando di Lasso, Le Quatorsiesme Livre a 4 parties (18 chansons italiennes, 6 chansons françaises, 6 Motets, *a la Nouvelle composition d'aucuns d'Italie*). Anvers par Tylman Susato, 1555.

(Im gleichen Jahr und in demselben Verlag erschien auch eine italienische Ausgabe.) Das Buch enthält am Schlusse die (chromatische) Motette »Alma nemes« und Cipriano de Rore's »hochmoderne« Ode »Calami sonum«[4].

Alessandro Romano, Di A. R. compositor di musica, cantore et sonatore di Viola d'Arco eccellentissimo. Il primo libro di Madrig. a 5 voci. Antonio Gardano, Venet., 1565.

Darin befindet sich ein Madrigal »Di virtu di« mit der Beifügung des Komponisten »*ad imitatione di Cipriano* (sc. Rore)«. Das soll heißen: »auf die Manier des fortschrittlich frei setzenden Rore«[5].

Alessandro Romano, Le Sirene, II° libro de suoi Madrigali a 5 voci; Ven., Scotto, 1577.

In der Dedikation an Benvenuto Risaliti bezeichnet sich der Komponist als Schüler Adrian Willaert's und Cipriano Rore's: »il vero padre della Musica Adriano, e con lui Cipriano, dei quali io sono indegno discepulo . . .«[6]

Francesco Orso, I° libro de Madrigali *con due Madrigali cromatici* nel fine . . . Ven., Claudio da Correggio, 1567.

---

[1] K. k. Hofbibliothek in Wien.

[2] Bibliothek der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien.

[3] u. [4] Hof- und Staatsbibliothek, München.

[5] Leider konnte ich das Werk, welches allerdings nur im Cantus erhalten ist (*Biblioteca Marciana*, Venedig), nicht einsehen.

[6] Münchener Staatsbibliothek.

Mit einer Dedikation (dem Don Hernando D'Alarcon), in der der Komponist den Gebrauch des ♯ rechtfertigt[1].

Ludovico Agostini, Il I° libro de Madrigali a 5 voci. Ven., Antonio Gardano Figl., 1570;

darin ein Madrigal »*Voi Liria*« vermerkt als »*cromatico*«, ebenso das Madrigal »Piansi Donna per voi«[2].

Rocco Rodio, Il II° libro di Madrigali a 4 voci. Venetia, 1587.

Das Stück »Madonn' il vostro petto« bezeichnet der Komponist »*Del Genere Cromatico*«[3].

Girolamo Scotto, I Madrigali a 3 voci, *Alla Misura Breve*. Ven., Apud ipsum autorem, 1541 (1549)[4].

—— I° libro di Madrigali a 4 voci con alcuni *a la Misura breve* et altri *a voce pari*. Ven., Apud ipsum autorem, 1542[5].

Heliseo Ghibel, I° libro di Madrigali a 3 voci *a Note negre* . . . Ven., Antonio Gardano, 1552.

Sammlung: III° libro de diversi Autori eccellent. li Madrigali a 4 voci *a Notte negre* . . . Ven., Gir. Scotto, 1549.

» Il vero III° libro di Madrigali de diversi Autori *a note negre* . . . a 4 voci. Ven., Ant. Gardano, 1549.

» IV° libro di diversi Autori, Madrigali a 4 voci *a note bianche*. Ven., Gardano, 1554.

und so weiter; die Beifügungen »a note negre«, »a (la) misura di breve« finden sich namentlich auf den Titeln der Sammelwerke früh und häufig. Man vergleiche darüber Vogel's »Bibliothek«[6].

---

[1] Das Buch befindet sich in der Nationalbibliothek zu Turin Die zweite Hälfte der Stimmbücher bildet ein Manuskript.

[2] Befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek — In Vogel's »Bibliothek« (I, S. 9) ist das Beiwort zum zweiten Stück vergessen.

[3] Das Werk liegt auf der Danziger Stadtbibliothek.

[4] Benützt wurden die auf der Universitätsbibliothek Jena befindlichen Bände. Der Titel lautet: »Madrigali . . . con alcuni a la Misura breve«.

[5] Wiener Hofbibliothek.

[6] II, 384 ff., so z. B. 1542 (I° libro di Madrigali . . . *a misura di breve*), 1543 (II° libro di Madrigali di . . . Autori *a misura di breve* novamento stampato a 4 voci), 1546 (I° libro di Madrigali de diversi Autori *a misura di breve* nov. st. a 4 voci), eine ähnliche Ausgabe aus 1547 mit dem gleichen Beiwort; das erwähnte I° libro di Madrigali *a misura di breve* (1546) erscheint 1548 (1552 etc.) mit dem nämlichen Inhalt unter dem Titel I° libro de Madrigali (di div. Aut.) *A notte negre;* ebenso das II° libro (1543) etc. Es ist wohl unnötig, alle die verschiedenen Titel herzuzählen. Was uns lediglich interessiert, ist die aus der Vergleichung der Titel hervorgehende

Bemerkenswerte Vorreden (Dedikationen) über die Ausführung der Versetzungszeichen und über die drei Tongeschlechter, außer der genannten des ersten Buches von Franc. Orso, finden sich zu dem Sammelwerk »*Madrigali* a 3 voci (di divers. ecc. Autori) Novam. dati in Luce. I° libro. Venezia, Gardano, 1551«, wo Ruffo als Richter angerufen wird in der Anwendung der Zeichen ♭ und ♯[1]; ferner zum ersten Buch fünfstimmiger Madrigale (Neapel 1593) von Manilio Caputi[2] und zu einer Reihe von jüngeren Werken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, auf die wir uns, wenn sie auch eigentlich außerhalb der Peripherie unserer Untersuchung liegen, in der Folge doch noch beziehen müssen. Es sind dies die »Musiche« des Domenico Maria Melio (Melli), Ven., Vincenti, 1602, die zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale des Crescentio Salzilli, Napoli, Giac. Carlino, 1607 und 1611, Adriano Banchieri's »Festino nella Sera del Giovedì grasso . . .«, Venet., Ricciardo Amadino, 1608, das erste Buch fünfstimmiger Madrigale von Giacomo Tropea, Napoli, Cost. Vitale, 1621, Carlo Milanuzi's »Secondo Scherzo delle Ariose vaghezze«, Ven., Aless. Vicente, 1625, sowie Domenico Mazzocchi's »Catena d'Adone«, Ven., Aless. Vincenti, 1626, »Dialoghi e Sonetti«, Roma, Franc. Zanetti, 1638 und »Partitura de' Madrigali a 5 voci«, Roma, Fr. Zanetti, 1638[3].

Aus vorstehendem Verzeichnis ergiebt sich: einesteils, daß die Tonsetzer, welche mit dem Beiwort »cromatico« (für den Buchtitel) überhaupt den Anfang machen (Rore und Ruffo), erst bei der zweiten, resp. vierten Auflage ihres *I° libro* di Madrigali sich des Wortes bedienen, daß Vicentino gerade das erste Buch »al nuovo modo« komponiert, daß auch Aretino gerade seine ersten Madrigale als »cromati« bezeichnet, daß ebenso Tudino die erste[4] Publikation mit dem Vermerk »a note . . . cromaticho« versieht, daß ferner sowohl Fiesco und Romano, als Orso und Agostini ihren Erstlingswerken chromatische Madrigale einverleiben, —

Thatsache, daß die Benennungen »a misura di breve« und »a notte negre« in näherer Beziehung zu einander stehen. Wir werden darauf zurückkommen müssen.

[1] Siehe den Aufsatz über »Vicenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel Secolo XVI.« von L. Torri in der Rivista musicale italiana, Vol. III, Anno 1896, Torino, S. 667. — In Vogel's »Bibliothek« (II, S. 391) ist das Sammelwerk als »o. D.« (ohne Dedikation) bezeichnet und von einer Vorrede nichts bemerkt. Die auf der Münchener Bibliothek befindliche Ausgabe von 1561 (Mus. pr. 117) hat ebenfalls keine Vorrede.

[2] Vogel, I, S. 138.

[3] Vogel: I, 450 (Melio), II, 188 (Salzilli), I, 55 (Banchieri), II, 258 (Tropea), I, 464 (Milanuzi), I, 440, 436 f., 438 (Mazzocchi).

[4] Ces. Tudino bezeichnet in der Dedikation sein Buch ausdrücklich als: ». . . miei primi frutti di Musica«.

andernteils aber daß, wie die nachfolgende Untersuchung zeigen wird, Rore und Ruffo, die in späteren, nicht eigens als »crom.« vermerkten Büchern entschieden chromatisieren, sowie Vicentino, Martoretta und Aretino in den besagten Madrigali cromatici sc. al nuovo modo nichts, was den Titel rechtfertigen könnte[1], resp. kein einziges Chroma[2] zur Anwendung bringen.

Wir haben da zwei für das Verständnis der chromatischen Bewegung wichtige Thatsachen vor uns: Die Neigung einzelner Madrigalkomponisten, sich gleich beim Debut als Anhänger der neuen Lehre zu bekennen, und die Mehrdeutigkeit des aus der (mit den antiken Tongeschlechtern operierenden) Theorie in die Praxis herübergenommenen Wortes »cromatico«. Zunächst handelt es sich um die Erklärung der letzteren. Fest steht, daß bei den Spezialstücken von Tudino, Fiesco, Orso, Agostini (und Rodio »de Genere cromatico«), die wirklich chromatisch sind, das »cromatico« mit dem modernen Begriff sich deckt, bei Rore, Ruffo, Tudino (»a note ... cromaticho«), Martoretta und Aretino dagegen entsprechend Vicentino's »al nuovo modo« eine Bedeutung hat, die uns heute offenbar nicht mehr geläufig ist. Ich stelle für diese letztere zwei Hypothesen auf, von denen die zweite, wenn sie das Phänomen auch nicht gerade apodiktisch aufklärt, — es fehlt eben an zeitgenössischen Dokumenten —, doch alle Chancen hat.

Die eine nimmt an, das Wort sei von den genannten Madrigalisten als Reklameschild benutzt worden. Beweis: Die Theorie beschäftigte sich schon im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts angelegentlich mit den alten Tongeschlechtern, allerdings ohne bestimmte Pläne für deren praktische Ausnutzung. Erst das 16. Jahrhundert kennt die Versuche, chromatisch und enharmonisch zu komponieren. Vicentino war der erste (und einzige), der mit einem in diesem Sinne ausgearbeiteten Systeme öffentlich hervortrat. Sein Hauptwerk »L' antica musica ridotta alla moderna prattica«, auf das wir später noch eingehen müssen, erschien im Jahre 1555 und hat, wie aus verschiedenen Berichten hervorgeht, vorübergehend Sensation gemacht. Der Verfasser selbst erzählt uns aber, daß er schon geraume Zeit mit dem Gedanken sich trug, die Idee von den alten Tongeschlechtern praktisch zu beleben und, sagte er's uns nicht dort, so wüßten wir es von dem Titel seiner ersten, neun Jahre früher (1546) veröffentlichten fünfstimmigen Madrigale: »... da lui composti *al nuovo modo* ...« Es sind also private Experimente und Meditationen vorausgegangen, bis der Schritt gewagt wurde. Sollte nun Vicentino, weil er eben als konsequent vordringender Geist in der »Antiken Musik« ein

[1] Wie etwa bei Tudino die Aufnahme der beiden chromatischen Stücke.
[2] Man bedenke, daß »*as*« bereits vor 1540 auftaucht!

greifbares Resultat seiner Versuche in die Welt sandte, wirklich der Einzige gewesen sein, der insgeheim am Monochord maß, zirkelte und rechnete? Können nicht vielmehr auch die anderen: Rore, Ruffo, Aretino, Martoretta, Tudino sich eifrig mit musiktheoretischer Spekulation beschäftigt haben (um so mehr, als notorisch selbst in den Kompositionsschulen — man gedenke Willaert's! — und in streng konservativen Theoriewerken Diskurse über die viel umstrittenen Tongeschlechter, die Diesis und das Komma etc. für nötig erachtet wurden), nur daß sie (Rore ausgenommen), vielleicht weniger vertraut mit den Alten oder der unfruchtbaren Versuche überdrüssig, auf der Stufe Halt machten, von wo aus Vicentino den großen Schritt zur vermeintlichen Enthüllung der »molti segreti Musicali« (wie es auf dem Titelblatt der »L'antica Musica« geschrieben steht) gethan hat? Und ist es nicht geradezu seltsam, daß die Jahrgänge, in denen die fraglichen chromatischen Madrigale erscheinen: 1544 (Rore), 1552 (Ruffo), 1549 (Aretino), 1552 (Martoretta), 1554 (Tudino), sämtlich dem Publikationsjahr der »Antiken Musik« 1555 unmittelbar vorangehen? Wir dürfen nicht vergessen, daß, wie uns schon Willaert's »esempio« gelehrt hat, die 30er und 40er Jahre die Jahre der ersten (praktischen) Gährung im Reiche der Kirchenmodi repräsentieren, und daß jede Umsturz-Periode anfänglich ihre Draufgänger hat, die vor lauter Begeisterung entweder weit übers Ziel hinausschießen (Vicentino, der Reformator) oder das Wesen des neuen Geistes mißverstehen, resp. nur halb verstehen: Vicentino, der Schüler; dann Rore, Ruffo, Martoretta, Aretino, Tudino. Sie (Martoretta ausgenommen) sind, nach den Büchertiteln »*primo* libro« etc. zu schließen, in der Komposition eben erst flügge geworden, aber voll des Dranges nach Neuem. Jeder möchte die Gelegenheit sozusagen bei der Stirnlocke fassen und die Welt, die mit Spannung auf die Mähr von der Pracht der antiken Tongeschlechter horcht, durch irgend ein auffallendes Zeichen in Atem halten. Und so wählen sie, obgleich keiner was Rechtes von »Chromatisch« und »Enharmonisch« weiß, keck für ihre Erstlinge den neuen Titel »Madrigali cromatici«. Vielleicht will auch die Spur von mittelbarer Chromatik, die sich ab und zu doch in diesen Stücken findet, damit kurz angedeutet sein. Die Beifügung des Adjektives entspränge also dem nämlichen Motiv, wie das Verfahren angehender Komponisten, sich zur Empfehlung ihrer Erstlinge als Schüler dieser oder jener musikalischen Kapacität aufzuführen, oder — gehen wir noch einen Schritt weiter — sie involviert zugleich die Ankündigung des Gebrauches mittelbarer Chromatik in der von uns stipulierten zweiten Form: gegen die alte Übung Ausschreiben der Accidentalen, ohne daß jedoch unerlaubte Tonverhältnisse entstehen. Demnach wäre auch Vicentino's »al nuovo modo« nichts

anderes als ein tendenziöser Hinweis auf diese etwas freiere Kompositions-Manier.

Die andere Hypothese nun, die mit der eben aufgestellten verwandt ist, supponiert dem Adjektiv eine sowohl agogische als notendruck-technische Bedeutung. Sie behauptet nämlich: das Wort »cromatico« ist zwar ein Produkt der Neuerungsgelüste fortschrittlich gesinnter Tonsetzer, bezieht sich aber ganz gegen seinen von der griechischen Tonlehre gemünzten Sinn auf eine satztechnische Eigentümlichkeit der Madrigale: auf die Häufung von Figuren und Läufen, resp. von Viertel- und Achtelnoten. — Aus unserer Tabelle ersehen wir, daß um die Zeit der »Madrigali crom.« auf den Madrigalbüchern auch zwei Titel vorkommen, die auf die Schwärzung oder Nichtschwärzung der gebrauchten Notenwerte unverblümt anspielen: die »Madrigali *a note negre* (nere) — *a note bianche*«. Wie sowohl die nähere Prüfung der Stücke, als insbesondere die kritischen Ausführungen eines zeitgenössischen Theoretikers, des Pietro Aron[1], bestätigen, bedeuten diese Präpositionalattribute in der That die Notierungen mit den Typengruppen 𝅗𝅥 ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅜 𝅝 𝅗𝅥 ♩, resp. betreffen sie das Zeitmaß; denn sämtliche Madrigale »a note negre« haben die Vorzeichnung der imperfekten Taktart C (woraus später unser viertelgeschlagener Ganztakt $^4/_4$ geworden ist), sämtliche Stücke »a note bianche« die ₵ (entsprechend dem modernen zweigeschlagenen allabreve-Takt). Hören wir darüber den grundgelehrten und strengkonservativen[2] Aron, der die »Kompositions-Manier ‚a note nere'« als eine widersinnige Neuerung der »moderni« aufs heftigste angreift: es drohe der Musik, so behauptet er, neue Verwirrung und offenkundige Verderbnis durch eine unerhörte, leider von vielen Tonsetzern beliebte Setzmanier[3] »in schwarzen Noten« genannt, die von den Ausführenden angeblich den Vortrag »a misura di breve« verlange. Auf diese irrige, lediglich aus Unwissenheit

[1] »Lucidario in Musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, Con molti altri secreti appresso, & questioni. da altrui anchora non dichiarati, Composto dall' eccellente, & consumato Musico Pietro Aaron del Ordino de Crosachieri, & della citta di Firenze«. Venezia, appr. Girolamo Scotto, 1545, libro III, cap. 15, S. 30.

[2] Als Komponist und Kontrapunktiker. Als Theoretiker (Musik-Mathematiker) rückt auch er dem griechischen Phantom von den drei Geschlechtern zu Leibe. Man vergl. »Lucidario«, S. 10, und »Libri tres de Institutione harmonica«, Bononia, 1516.

[3] »... Diremo adunque, *essere poco tempo*, che da molti Compositori, è usato un certo modo di comporre, dalloro chiamato, A note nere ...« Also es ist noch nicht lange her, daß diese Manier im Schwang ist! Aron schreibt 1545. Die ersten Bücher Madrigale, die wir mit dem Titel »a. n. n.« kennen, stammen thatsächlich aus dieser Zeit. Sein Tadel richtet sich wohl gegen die in den citierten Sammelwerken aufgezählten Tonsetzer, und speciell gegen Ruffo.

resultierende Anschauung falle einer nach dem anderen herein, weil keiner mehr die Bedeutung des Halbkreises: »semircolo« i. e. C recht verstehe. Wer hat jemals behauptet, daß dieses Zeichen die Wiedergabe eines Stückes »alla battuta o misura della breve« vorschreibe? Man überlege doch: Gesetzt, im Signum C singe man a breve, auf welche Art müsse man dann im Signum ¢ singen? Natürlich a breve! Nun, dann wären die Zeichen C und ¢ ihrem Werte nach identisch, ergo eines von beiden überflüssig, was gegen die Regel ginge, da das ¢ »fa doppia proportione al seguente C et al contrario sotto doppia proportione«[1], woraus folgt, daß die sogenannten »Madrigali a note nere« nicht zu singen sind a brevi, sondern a semibrevi, weil innerhalb eines tempo oder Taktschlages (battuta) eine Semibrevis, resp. ihr entsprechender Wert bei der Vorzeichnung C dieselbe Zeitdauer hat, wie die Brevis bei dem Zeichen ¢. — Was also aus Aron's Polemik, die übrigens unverkennbar von Mäkelsucht entfacht und von Pedanterie genährt ist, zunächst hervorgeht, ist die interessante Thatsache, daß die Komponisten mit der Notierung »a note negre« gegen die Theorie verstießen und statt der beabsichtigten Wiedergabe »a la misura breve«, d. h. in doppelt so schneller Bewegung (als der integer valor) gerade das Gegenteil erreichten, da — was sie nicht mehr zu wissen schienen — das C (die Proportio subdupla) die Bewegung um das Doppelte verlangsamt. Wenn aber den Madrigalen »a note nere« die theoretische Berechtigung fehlt, dann fehlt sie notwendig auch den (gleichzeitig auftauchenden) Madrigalen »a misura breve«, gegen die Aron freilich kein Wörtchen zu erinnern hat (vielleicht aus Rücksicht gegen Scotto[2]); denn es findet sich in ihnen ebenfalls durchgängig die C gesetzt. Beispiel: Das Buch dreistimmiger Madrigale von Scotto (1541) enthält im ganzen 56 Stücke, davon haben 53 die ¢, und drei: »Amor la tua virtute«, »Amor io sento l' alma« und »Jtene al ombra« die C; nur sie können mit dem »alcuni con la m. br.«

---

[1] D. h. die Vorzeichnung des mit einer senkrechten Achse durchzogenen Halbkreises macht die Bewegung des Stückes doppelt so schnell (auf einen Schlag des Integer valor kommen also statt einer Semibrevis deren zwei), in der gleichen Weise wie die Zahlenproportion $^2/_1$ oder jede ähnliche, deren untere Zahl zweimal in der oberen enthalten ist — Proportio dupla; umgekehrt muß daher das Zeichen C (bei dem der Integer valor gilt), resp. die Zahlenproportion $^1/_2$ ($^3/_6$, $^4/_8$ etc.) die Bewegung doppelt so langsam machen — Proportio subdupla (sc. sotto doppia!). Vergl. darüber Ambros, Gesch. d. Musik, Leipzig 1892, Bd. II, 482 f.

[2] Girolamo Scotto gehört zu den ersten, die Madrigale »a la misura breve« veröffentlichen. Aron's Ausfall scheint jedoch auf ihn, obwohl dieser als Drucker des »*Lucidario*« Notiz davon hat nehmen müssen, nicht sonderlich viel Eindruck gemacht zu haben; denn 1549 druckt, was bislang fast ausschließlich die Konkurrenz Gardano besorgt hatte, auch er ein Sammelwerk »Madrigali a note negre« verschiedener Tonsetzer.

gemeint sein; heben sie sich doch durch den starken Prozentsatz geschwärzter Noten kenntlich genug aus dem Kreise heraus, während in den anderen Tonsätzen die Breven und Semibreven vorherrschen. Ebenso steht es mit Scotto's erstem Buch vierstimmiger Madrigale (1542), in dem wir auch Adrian Willaert als Komponisten zweier Stücke »a. m. br.« antreffen. Diese und alle übrigen Madrigale »a. m. br.« unterscheiden sich in nichts — um nur ein Beispiel aus unzähligen herauszuheben — von den in Heliseo Ghibeli's erstem Buche dreistimmiger Madrigale »a Note negre« (1552) enthaltenen und mit C signierten Stücken: auffallend viel Minimen und Semiminimen und sogar die geschwärzte Semibrevis ◆ (proportio hemiola)! Der Schluß liegt nahe: »a note negre« ist identisch mit »a misura breve«![1] So kann denn auch über das Präpositionalattribut »a note bianche« kein Zweifel mehr obwalten: es bezieht sich eben auf die Proportio dupla ₵ und die durch sie bedingte vorherrschend weiße Notation. Folglich sind die kurz vorher erwähnten 53 Madrigale von Scotto und die Tausend anderen, mit ₵ signierten »Madrigali a note bianchi« und nach Aron's Zeugnis die »Madrigali a misura breve« von Rechtswegen[2]. Vergleichen wir nun — und

---

[1] Die Identität ist auch durch die Thatsache dargethan, daß inhaltlich unveränderte Auflagen abwechselnd die Titel »a. n. n.« und »a. m. br.« tragen. Man vergleiche (S. 47, Anm. 6) das I° libro di Madrig. a 4 voci *a misura di breve* (1546) und seine unveränderten Neuausgabe aus 1548, 1555 etc.: I° libro ... *a notte negre* etc. — Ambros, Geschichte d. M., III, 532 (Anm. 1) erwähnt eine Messe Rore's »Missa *a note negre*« und erklärt irrtümlich, Rore habe hier versucht, die alte, schwarze Notation des 14. und 15. Jahrhunderts wieder einzuführen. Dazu bemerkt bereits Otto Kade, der Herausgeber des dritten Bandes, berichtigend, die Messe sei im Gegenteil in der weißen Notation des 16. Jahrhunderts notiert, nur die vielen Semiminimen und Fusen hätten ihr die Bezeichnung »*a note negre*« eingetragen. Vergl. Fétis, biogr. univers., VII, S. 310: »Elle est écrite dans l'ancien système de la notation noire en usage dans la quatorzième siècle et dans les premières années du quinzième«. Dies scheint Ambros irrgeführt zu haben. — Ebenso verdankt die auf der Münchener Staatsbibliothek handschriftlich befindliche »*Missa nigra*« Johann Kaspar Kerll's (an die sich die Sage knüpft, daß der Komponist vor seinem Wegzuge von München damit an den Kapellsängern Rache nahm, da ihnen die Notierung nicht geläufig war) ihren Namen den schwarzen (kleinwertigen) Noten und Hemiolien (!).

[2] Zu Ende des 16. Jahrhunderts kam in der Schreibweise die mit der Notierung »a note bianche« vielleicht in ursächlichem Zusammenhange stehende »chroma bianca« 𝅘𝅥𝅮 auf, eine selbst von Orlando Lasso und Filippo di Monte als Laune der Modernen gerügte Neuerung. Sie wurde vornehmlich von den jüngeren, fortschrittlichen Madrigalisten, u. a. Luca Marenzio, zur Bezeichnung eines breiteren, aber durchaus nicht schleppend langsamen Vortrags gewählt. Der Gebrauch der 𝅘𝅥𝅮 findet sich noch bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts, besonders in Steffani's Kammerduetten.

damit treten wir in den eigentlichen Beweisschluß unserer These ein — diese Madrigali »a note nere« alias »a misura breve« mit den sogenannten Madrigali »cromatici«, so überrascht in beiden die völlige Kongruenz der Notation. Dazu kommt das schon in unserer Tabelle berührte Phänomen, daß Ruffo in späteren Ausgaben des ersten Buches seiner vierstimmigen Madrigale das Wort »cromatico« sans façons vertauscht mit dem beliebten »a notte negre«. Allerdings sind diese um die »aggionti« der beiden ersten Ausgaben vermindert, ebenso, wie die Erstausgabe der Rore'schen Madrigale (Buch I, zu 5 Stimmen) zwei Stücke nicht enthält, die wir in den folgenden unter »chromatischer« Flagge segelnden Auflagen finden. Dies könnte zu dem Schlusse führen, daß die Titeländerung gerade mit den »aggionti« zusammenhinge. Allein die Untersuchung bietet dafür keinen Anhaltspunkt; wenigstens erweist sie an ihnen keine derart hervorstechenden Merkmale, daß um ihretwillen die Signatur »cromatico« genügend motiviert erschiene, etwa wie bei Tudino, der seinem Buch doch zwei spezifisch chromatische Stücke einverleibt hat. Somit dürften die zwei Bezeichnungen »a note nere« und »cromatico« nur einen Sinn haben. Die Etymologie der letzteren wäre demnach zu suchen in dem nach Klang und Form direkt auf das griechische Substantiv τὸ χρῶμα i. e. color, die Farbe, hinweisenden Terminus: Chroma = die Semiminima (Viertelnote), der auch in den Compositis vorkommt: Semichroma = die Fusa oder Anca (Achtel) und Bischroma = die Semifusa (Sechzehntel)[1], und noch heute als croma: die Achtel-, semicroma: die Sechzehntelnote im modernen Italienisch fortlebt[2], und den die Theorie für die kleineren Notenwerte wohl nur deshalb als Grundwort[3] gewählt hat,

---

Vergleiche darüber den Aufsatz »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges«. III. Teil, von Fr. Chrysander in der Viertelj. f. M., 1894, X, S. 555. — Tudino's Werk, dessen Buchtitel beide Attribute aufzeigt, enthält Madrigale sowohl mit der Vorzeichnung ₵ als mit C. Über das in diesem Zusammenhange rätselhafte Beiwort »cromaticho« sehe man die Konjektur, welche ich anläßlich der Besprechung des Buches gebe.

[1] Adrian Petit Coclicus bezeichnet im »Compendium musices« (1552) die Fusa ♪ mit »Croma«, die Semifusa ♬ mit »Semicroma«. — M. Praetorius sagt im Syntagma musicum, III, 240 über die »Passaggi«: »Sind geschwinde Läuffe | .... Und sind zweyerley Art: Etliche sind einfeltige | so mit Minimis oder Semi Minimis, oder Minimis vnd Semi Minimis zugleich formirt werden: Etliche sind zerbrochen | so aus Fusis oder Semifusis, oder Fusis vnd Semifusis zugleich gemacht werden. (Die Semi Minimae werden von den Italis Chromata; die Fusae aber Semi Chromata: die Semifusae Bischromata genennet.)«

[2] Englisch: die Viertelnote *crotchet* (von crock, der Haken), französisch: die Viertelnote la noire, die Achtel aber la *croche* (spanisch corchea).

[3] Wann es in der Terminologie der Musiknotation zum erstenmal auftaucht, steht nicht bestimmt fest, vermutlich um die Mitte des 15. Jahr-

weil auch die Melismen aus Viertel und Achtel, die Passaggien und Fiorituren im Satz der Melodik eine lebendigere Färbung geben, oder — was noch wahrscheinlicher ist — weil eben die schwarze Farbe der ausgefüllten Notenköpfe im Gegensatz zur weißen Farbe, d. i. zur Farblosigkeit der unausgefüllten Noten, ausgedrückt sein sollte. Unter diesem Gesichtswinkel wird die allerdings kühne Annahme eines Derivatums von »croma«: »cromatico« resp. »cromato« (wie Paolo Aretino schreibt) in dem Sinn: »mit Chromen notiert« oder »mit Chromen ausgeschmückt« ziemlich plausibel. Ihre Bestätigung aber findet sie in den Thatsachen, daß über die Herkunft des Wortes cromatico von einigen Theoretikern des 16. Jahrhunderts Mutmaßungen angestellt wurden, die zum Teil auf eine seltsame Begriffsverwirrung schließen lassen[1],

---

hunderts, wo auch die Bezeichnung »color« (!) für die schwarze Note (notula nigra, denigrata, colorata) als Gegensatz zu der im 14. Jahrhundert mit der roten (notula rubra) aufgekommenen weißen Note (notula alba, cavata, dealbata) in Gebrauch kam. Vergl. Ambros, Gesch. d. Musik, 1892, II, S. 465 und Riemann, »Über die verschiedene Bedeutung des Color (der Schwärzung) in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrhunderts«, M. f. M.-G., XX, 1888, 10, S. 134—52.

[1] So meint Zarlino (Istitutioni harmoniche, Parte II, cap. 46, p. 138. Venetia 1558), man hätte deshalb beim Monochord (Klavier) für die Ober- und Untertasten verschiedenfarbiges Material verwendet (Buchsbaum, Elfenbein, Perlmutter für die letzteren, Ebenholz oder auch verschiedenfarbige edle Metalle für die ersteren), weil man die chromatischen Zwischentöne besonders unterscheiden wollte: es sei möglich, daß das Wort »chromatisch«, welches ja »farbig« (!) bedeute, hierzu Veranlassung gab. ». . . del qual Monochordo non mi estenderò a dimostrare più cosa alcuna; per essere il suo ordine ne gli istrumenti moderni, gia tanto tempo vsati, che hormai da ogn' uno può esser conosciuto: Nel qual ordine, accioche le chorde chromatiche fussero più facilmente conosciute dalle altre, colui che accomodò il Tastame loro, nel modo che si vede, fece li Tasti colorati; et forse lo fece, perche sapeva, che il Chromatico era detto Colorato dal colore (come di sopra nel cap. 16, fu detto)«. (Vergl. auch Carl Krebs, »Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts«. Viertelj. f. M.-W., 1892, VIII, S. 99.) — Salinas (Francisci Salinae Burgensis ... de Musica libri Septem, Salmanticae, Mathias Gastius, 1577; lib. III, cap. 1) erklärt dagegen das Wort »Chroma« folgendermaßen: »Appellaverunt autem illud Chroma, quae dictio Graecis colorem significat: quoniam à Diatono intentionem veluti colorem variare incipiat, autore Boëtio: sive, ut Graeci dicunt quòd sicut inter album & nigrum color est medius (!); sic etiam Chromaticum inter Diatoni raritatem, & Harmoniae spissitudinem medium tenet« (pag. 102) und bemerkt (pag. 104): »(sed) Chromaticum dicatur: quale est illud, quod experimur in his instrumentis, *quae per alba et nigra plectra pulsantur*«. Eine ähnliche Ansicht vertritt Ercole Bottrigari, genannt Alemanno Benelli, der behauptet, die Obertasten der Orgel oder des Klaviers seien »chromatisch«, weil sie schwarz gefärbt wären, die Untertasten aber »diatonisch« (weil sie nicht gefärbt wären)! Benelli meint also, der Terminus »chromatisch« leite sich von der verschiedenen Farbe der Ober- und Untertasten her (vergl. Ambros, Gesch. d. Musik, Bd. IV, 1881, S. 233, Anm. 2 und Carl Krebs, a. a. O., S. 100). Artusi stellt in den »Imperfettioni della mod. mus.«

und daß sowohl dem 17. als dem 18. Jahrhundert der Ausdruck auch in der eben auseinandergesetzten Bedeutung geläufig war[1]. Quod erat demonstrandum.

Nach dem Gesagten ist die Richtigkeit unseres Satzes von der Bedeutungsänderung des Wortes »cromatico« (χρῶμα, la croma, cromatico [genere]) wohl nicht mehr zu bezweifeln. Das »cromatico« der Rore, Ruffo, Martoretta und Aretino (und vielleicht auch Vicentinos »nuovo modo«) bezieht sich demnach teils auf mittelbare Chromatik, teils auf lebhaftere Bewegung und reichere

---

fol. 16b Benelli's Ansicht also dar: »dice il Benello co'l Salines, ragionando de generi, che si suonano soprá gl' Instromenti da tasti; Cromatico dice. non importa altro, che colorito sotto questi tasti di color nero diverso dal color di tutti questi altri tasti ordinarij, viene ragionevolmente nominata Cromatica: volendo in somma, che, perche nell' Organo sono li tasti, neri colorati, per mezo de' quali si fa una mistura d' intervalli, di genere Cromatico co'l Diatonico; sia detto Cromatico«. Gegen diese Ansicht polemisiert Artusi a. a. O., fol. 16 und 17: Das Wort »cromatico« reiche in viel frühere Zeit zurück, als die Entstehung der Tasteninstrumente [»Senza dubio fu prima il Cromatico del Clavicembalo, ò dell' Organo, inventato: e sarebbe una vanità à tenere il contrario: perchè non si sà, che al tempo di Timoteo Milesio, che fù l' inventore di questo genere il Clavicembalo, nè l' Organo erano per ancora stati dall' Arte ritrovati?« etc. (fol. 16a), man habe die schwarzen Tasten wohl nur deshalb »accioche si discernano gl' intervalli, ò li suoni che da loro nascono; et che per essere il colore un' accidente, che anco colorati servano al genere Diatonico à quei suoni, che talhora per accidente vengono alterati« (fol. 17a)], es seien die schwarzen Tasten sowohl für das diatonische, als das chromatische Geschlecht (»che quei tasti neri non servono semplicemente al genere cromatico, ma al diatonico ancora«). Vergl. Ambros, a. a. O., 233, Anm. 2.

[1] Das geht hervor aus Marcello's Satire »Il teatro allamoda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire Opere etc.« (Venedig, 1720), wo es im Kapitel »A compositori di Musica«, S. 21 heißt: »Il *Basso di Crome* sarà chiamato dal Maestro di Capella *moderno Basso cromatico*, imperciochè *l' intelligenza del Termine cromaticho non gli conviene . . .«* Auch Mattheson (»Die neueste Untersuchung der Singspiele nebst beigefügter Geschmacksprobe, liefert hiermit Aristoxenus, der jüngere«, Hamburg. 1744) bekämpft die offenbar verbreitete Auffassung, als habe das Wort auf die kleinen Notenwerte Bezug. So sagt er unter § 44 (wo er sich besonders gegen Muratori wendet), S. 23: ». . . Wir haben zwar ein Ding in unserer Singfibel, das Semicroma heißet, und eine Note, auch Pause, bedeutet, die ein Sechszehntel gilt, aber chromatische Sätze sind bey den Komponisten ganz andere Sachen, als geschwänzte Noten«. Und im Anhang zum Vorigen (»Die Musikalische Geschmacksprobe, worin die heutigen allergalantesten Mittel und Wege zur Niedlichkeit des Gesanges . . . anpreiset Aristoxenus, der jüngere«) heißt es § 77, S. 161: ». . . Setzt er der Modenkapellmeister einen Baß von lauter Achteln, so nenne er denselben einen chromatischen Baß; obgleich dieser Ausdruck bey den Alten ganz was anders, ja, ich weiß selbst nicht was? bedeutet hat. Wir dürfen nur sagen: es gehe dem Worte, Chroma, eben wie den Gülden, die gelten nicht allenthalben gleich viel . . .« Das ist Marcello in zweiter Auflage.

Figurierung und ist identisch mit »a note negre«[1]. Dem modernen Sinne dagegen nähert sich das Wort bei Orso, Tudino und Fiesco, insofern hier die Komponisten die Anwendung chromatischer Töne darunter verstehen, und mit demselben Nebengedanken setzt wohl Lasso »a la Nouvelle composition« auf das vierte Buch seiner vierstimmigen Chansons und Motetten. Vicentino's Ausdruck »nuove harmonie« (V° libro) endlich entspricht vollkommen dem Begriff, den auch wir mit dieser Bezeichnung verbinden: Der Meister bringt thatsächlich neue Harmonien. Das Verfahren der Orso, Tudino und Fiesco, einem Bande konservativ geschriebener Stücke eines oder mehrere chromatische Madrigale einzuverleiben, erklärt sich psychologisch auf dem natürlichsten Wege: Man wollte aus Modebedürfnis oder aus Begeisterung für die neue Sache eben der Mitwelt den Beweis erbringen, daß man von der so vielumstrittenen Chromatik praktischen Gebrauch zu machen verstünde, aber mit dem Hergebrachten keineswegs zu brechen gesonnen sei. Aus einem ähnlichen Beweggrunde hat zweifellos auch Lasso in sein Buch (1555) mit Rore's excentrischem »Calami« sein eigenes neuzeitliches »Alma nemes« aufgenommen.

Es obliegt uns nun die nähere Betrachtung des oben angeführten Materials und des Gesamtschaffens der einzelnen Chromatiker, sowie (summarisch) der zeitgenössischen Madrigalisten überhaupt.

Von selbst drängt sich da Cipriano de Rore an die Spitze. Er ist nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ (Vicentino natürlich ausgenommen) der Erzchromatiker. Er ist der eigentliche Nachfolger Willaert's und das leuchtende Vorbild einer ganzen Reihe bedeutender Madrigalisten, insbesondere des Marenzio und Gesualdo da Venosa, und Zacconi, der berühmte Musiktheoretiker nennt ihn in seiner »Prattica di Musica»[2] denjenigen Meister aus älterer Zeit, der als der wahre Vorläufer Monteverdi's gelten darf.

Cipriano di Rore gehört auch vom modernen Standpunkte betrachtet zu den interessantesten und vornehmsten Erscheinungen

---

[1] Damit ist auch Robert Eitner's Behauptung (Monatshefte f. M.-G., 1889, S. 44), hinfällig daß man die Madrigale Rore's wegen der kühnen Modulationen »cromatici« nannte. [»Da Rore vielfach moduliert und sich nicht nur vorübergehend in der neuen Tonart aufhält, wie es sonst üblich war (da die alten Komponisten wie die Seefahrer ihrer Zeit ängstlich das Land im Auge behielten, um sich nicht zu verirren), so mochte den Alten wohl der vielfache Gebrauch der Versetzungszeichen sehr gewagt vorkommen und man gab ihnen den Namen ‚Madrigali cromatici'«.]

[2] Ven., 1622, Aless Vicenti, II, S. 63. Zacconi führt verschiedene Beispiele, besonders für die Dissonanz, aus Rore's Werken an. Vergl. Friedr. Chrysander, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. Vierteljahrsschr. f. Musikw., X, 1894, S. 556.

der ganzen mittleren Periode. Die Charakteristik, welche C. v. Winterfeld[1] von ihm giebt, ist im Wesentlichen scharf und gerecht[2]. Sie hebt ungefähr Folgendes hervor: »In den meisten Werken (Cyprians) herrscht ein fühlbares Streben und Ringen nach Entwicklung eines, wenn auch mehr geahnten als erkannten Lebens der Töne. Auf das lebhafteste fühlte er jene, den Zusammenklängen, ihrer sinnigen Beziehung auf einander innewohnende Kraft; daß den Tönen vergönnt sei, dem Worte nicht allein äußeren Schmuck zu verleihen, sondern auch dem Geist und Sinne nach es wahrhaft zu verklären, war ihm nicht verborgen geblieben. Andere Meister seiner Zeit haben in Vorreden und Zuschriften hin und wieder von der Richtung ihres Strebens ein Zeugnis abgelegt. Ihm hat es nicht gefallen, uns ein solches zu hinterlassen, allein seine Werke zeugen für ihn, und ihnen zufolge behaupten wir: in der Harmonie mehr, weniger in der Melodie sei ihm das Wesen der Tonkunst aufgegangen; in jener habe er die geheimnisvolle Kraft, welche das Wort verklärt, mannigfach zu schauen gemeint, in dieser nur selten sie erkannt (?). So erblicken wir in ihm das Streben nach harmonischer Bedeutung, nach tiefem Ausdruck des Wortes durch dieselbe, abgesehen fast von allem melodischen Gehalte im engeren Sinne, von aller kunstreichen Verflechtung; dann aber wiederum, wie er der Schule nach Niederländer war, das Trachten nach mannigfacher, sinnreicher Stimmverwebung, dem Wahrzeichen jedes tüchtigen Meisters seiner Zeit und seines Volkes«. Ein Ringen nach neuen Idealen bekundet sich in allen seinen Werken; in ihnen dämmert bereits der gewaltige Geistesumschwung herauf: die moderne Tonalität. Naturgemäß ist daher das Madrigal Rore's eigenste Domäne. »Lebhaften Geistes, wie er war, sinnlich, heftig ... mußte er an Gesängen, in welche leidenschaftlicher, lebhafter Ausdruck gelegt werden konnte das meiste Ge-

---

[1] »Gabrieli und sein Zeitalter«, I, S. 114/115.

[2] Dagegen entspricht das Urteil des verdienstvollen Ambros (a. a. O., III, 531) nicht den Thatsachen. Namentlich in seiner Polemik gegen das »Calami sonum« (vergl. S. 66 ff. vorliegender Abhandlung) gelangt der sonst so liebevoll exegesierende Verfasser zu einem Standpunkte, den ich nimmer einnehmen kann. »Es komme«, so meint er, »bei dem ostentiösen und tendenziösen Fortschreiten in Halbtönen und den gegen Natur und Gesetz der Töne streitenden Kombinationen, welche das Resultat dieses Experimentierens sind, eine sehr unerquickliche Musik heraus die nur als Kuriosum von Interesse ist, schwerlich aber jemals eines wohl organisierten Menschen Gefallen erregt haben kann«. Verleugnet auch das Stück keineswegs die Tendenz, so spricht sich doch ein unverkennbar dealer Zug in der Art der Tonmalerei aus. Schon die Wahl der vier Bässe ist unstreitig geistvoll. Übrigens, was könnte man erst Vicentino's enharmonischen Madrigalen vorwerfen? (Vergl. auch hierüber Robert Eitner, Cipr. Rore. Monatshefte f. M., 1889, S. 43 ff.)

fallen finden. Die Liebende klagt gegen den Geliebten, der sie verlassen will, sie schilt die Freuden der Liebe trügerisch, sie umschlingt ihn, wie die Rebe die Ulme, und will ihn nicht lassen; der Liebende preist die Huld seiner Geliebten; dann wieder irrt er verzweifelnd zwischen Felsklüften, über welche düstere Nebel hinziehen, in dunkelen Wäldern — Bilder solcher Art, so sehen wir sie in seinen Werken, waren dem Cyprian am meisten willkommen, hier konnte er als Tonmeister die eigentümliche Neigung seines Geistes am meisten entfalten«. Darum stellt unser Meister die Tonmalerei in den Vordergrund seiner Bestrebungen, darum fühlt er und empfindet er, wie wenige seiner Zeitgenossen, zuerst tiefer »das Verhältnis des Wortes zum Tone und die Kraft der Harmonie«[1].

Es versteht sich damit von selbst, daß Rore auch die Chromatik ausgiebiger gebraucht als die meisten anderen Tonsetzer. Aber er ist — entgegen einer vielverbreiteten Anschauung — erst in den späteren Jahren der entschiedene Chromatiker geworden, als der er heute gemeinhin bekannt ist. Fast alle Bücher, die zwischen 1540—1550 enstanden sind, zeigen von Chromatik nur verschwindend wenig. Die verschiedentlich eingestreute mittelbare Chromatik entsprang dem Geiste der Zeit; wir haben ja in dem vorangehenden Abschnitte zur Genüge gesehen, daß mehrere Jahre vor Rore's erstem Madrigalbuch schon mittelbares Chroma und selbst unmittelbare Chromatik zur Verwendung kamen. Eine Steigerung dieser Ausdrucksmittel tritt erst in seinen dem 6. Dezennium entstammenden Werken zu Tage, die zugleich ein getreues Bild seiner Entwicklung geben: wie er anfänglich schüchtern mit einem diatonfremden *as* sich hervorwagt, dann immer kühner auch ein *dis* nach dem anderen einführt und zuletzt selbst *des* und *ais* freischaltend in das Bereich seiner Materie zieht. Freilich, über diese ist er niemals hinausgegangen, auch wenn er noch so seltsame Akkordverbindungen und Intervallsprünge ersann.

Wir wiederholen, um die Irrtümer, die sich über die Frage der Erstanwendung chromatischer Töne hartnäckig bis in unsere Tage fortgepflanzt haben, endgültig aus der Welt zu schaffen, also aufs nachdrücklichste: Rore ist nicht der erste Chromatiker. Die Behauptung C. von Winterfeld's (Gabrieli und sein Zeitalter, I, 116 ff.), daß es nicht entschieden sei, »ob dem Cyprian, ob dem Orlandus Lassus der Ruhm der Erfindung (der chromatischen Töne) gebühre«, wurde durch unsere Untersuchungen über die ersten Madrigalisten im vorhergehenden Abschnitte widerlegt[2]. Der Ruhm gebührt daher auch nicht dem

[1] Winterfeld, a. a. O., S. 115.

[2] Übrigens hat die neueste Forschung gegen Winterfeld's These bereits ihre Bedenken geäußert und auf die vereinzelten chromatischen Stellen bei

Lassus, der, selbst wenn Rore der erste wäre, doch nimmermehr mit diesem auf die gleiche Stufe als Erstanwender chromatischer Töne gestellt werden könnte, da das einzig in Betracht kommende Werk, sein XIVième livre a quatre parties erst 1555 im Druck erschien, aber schon 1554 Künstlern wie Martoretta, Fiesco, Tudino und Giovan Nasco die Chromatismen *dis* und *as* geläufig waren. Der Winterfeld'schen Anschauung folgen, offenbar aus ungenügender Kenntnis der Madrigalsammlungen, namentlich der verschiedenen Auflagen, die Geschichtschreiber Ambros (III, 531 und Dommer (Handbuch der Musikgeschichte)[1]. Wenn wir nicht irren, ist die Quelle des gemeinsamen Irrtums aber Burney, auf den sich Winterfeld (S. 116) auch besonders beruft. In dem sonst vortrefflichen Werke des Engländers, »General History of Music«, findet sich nämlich folgender Passus: »Cyprian und Orlando waren die ersten, welche es wagten, chromatische Passagen anzuwenden. Am Ende des vierzehnten Buches der Chansons zu vier Stimmen, welches zu Antwerpen von Tylman Susato gedruckt worden ist, befindet sich eine unregelmäßige lateinische Ode von Cyprian, ebenfalls im Madrigalstil gesetzt, in welchem nicht allein *Ais* (*A* ♯), sondern auch *As* (*A* ♭) vorkommt, in ein und demselben Takte, und fast jedes in der modernen Musik gebräuchliche Accidenz«. Dann: »Viele der gezwungenen, rohen und unerwarteten Modulationen von Cyprian Rore, soviel sie auch wegen ihrer Kühnheit und Neuheit bewundert waren, wurden von den folgenden Komponisten nie angewandt«[2]. Und einige Zeit später (Seite 316): »Orlando scheint der erste zu sein, welcher ungeachtet des alten Vorurteils und der Pedanterie nach Wunsch willkürlich die Noten alterierte und dies auch in seinen Werken zum Ausdruck zu bringen wagte« (vergl. Ambros a. a. O.). —

Wir geben zunächst einen knappen Aufriß der Werke von Rore: In erster Linie stehen die fünf Bücher fünfstimmiger

---

Willaert hingewiesen. Vergl. Dr. A. Sandberger, »Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di Lasso« (1893), S. 111, Anm. 1 und »Vorwort« zum I. Bande der »Madrigale von Orlando di Lasso« (Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1894), S. XXIV.

[1] Vgl. Eitner, M. f. M.-G. 1889, S. 43.

[2] Bd. III, S, 315: »Cyprian and Orlando were the first who hazarded what are now called *chromatic* passages. At the end of the fourteenth book of songs in four parts, printed at Antwerp, by Tylman Susato, there is an irregular Latin ode, by Cypriano, set likewise in the madrigal style, in which not only an *A* ♯, but an *A* ♭ occurs in the same movement, and almost every accident usual in modern Music ... Many of the forced crude, and unexpected modulations in the motet of Cyprian Rore, however they may have been admired for their boldness and novelty. were never adopted by subsequent composers«.

Madrigale[1], die in den Jahren 1542 (I° libro), 1544 (II° libro), 1548 (III° libro), 1557 (IV° libro) und 1566 (V° libro) publiziert wurden; 1565 kam das erste Buch »delle Fiamme a 4 e 5 v.« heraus; 1550 und 1557 erschienen die beiden Bücher vierstimmiger Madrigale (siehe Vogel's Bibliothek); dagegen nennt Fétis (S. 308/9) die Jahre 1542 (I° libro a 4 v.)[2] und 1543 (II° l.). 1561 folgte ein V° libro di Madrigali di Cipriano et Annibale a 4 v., in dem wir die »berüchtigte« Ode »Calami sonum ferentes« finden, das auch in den Neu-Auflagen von 1566 und 1575 und meines Wissens sonst nur noch in Lasso's XIVième livre des Chansons a 4 v. 1555 enthalten ist.

Des merkwürdigen Umstandes, daß die allererste Edition des I° libro a 5 v. (1544) das Beiwort »cromatici« noch nicht aufweist, wurde schon gedacht. Vergleichen wir nun die Titel von 1542 und 1544, so zeigt sich ein weiterer Unterschied; a) lautet: I Madrigali a cinque . . . 1542, b) il primo libro de Madr. Cromat. a cinque voci *con una nova Gionta* del Medesimo Autore, 1544[3]. Der Ausgabe a) fehlen die Madrigale »S' io 'l dissi mai« und »Ma' sio no 'l dissi« (IIa parte), um die die Ausgabe b) vermehrt ist.
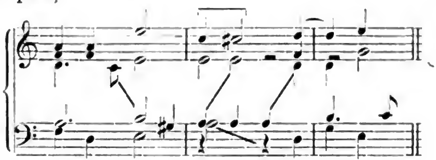
---

[1] Aber nicht fünf Bücher »chromatischer« Madrigale! Den Titel »cromatico« tragen doch nur einige Auflagen des ersten Buches. Man sehe Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1894 und 1899; Ambros, Gesch. d. M., III, 531; Fétis, biogr. univ., VII, S. 309 (»Il y a une deuxième édition de ces cinq livres *de madrigaux chromatiques* etc.«). Vornehmlich der Letztgenannte läßt sich in der Aufzählung der fünfstimmigen Madrigale mehrfache Unrichtigkeiten zu Schulden kommen. Wie er dazu kommt, unter 6⁰ zu schreiben »Madrigali *Cromatici* à 5 voci libro 1, 2, 3, 4, 5; in Venetia, app. Ant. Gardano *1560—1568*«, ist rätselhaft. Er hält die unter 3⁰ angeführten »Madrigali a cinque voci, Venise 1544« wohl für ein besonderes Madrigalbuch (es ist das II° libro a 5 v.) und verwechselt es offenbar mit dem III° libro (1557, erste Ausgabe 1548), das er für eine Neu-Auflage der Mli a 5 v. von 1544 ausgiebt. In Wahrheit aber gehören die unter 3⁰ citierten zu 6⁰ und sind nur frühere Auflagen. Ähnliche Ungenauigkeiten werden auch bei Ruffo zu rektifizieren sein.
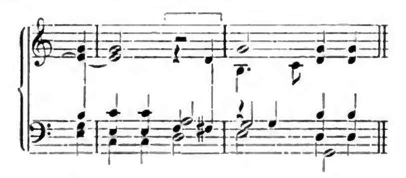
[2] Vielleicht verwechselt Fétis diese Edition mit der Erst-Ausgabe der fünfstimmigen Madrigale von 1542, deren er keine Erwähnung thut. Der kenntnisreiche Bibliograph Robert Eitner bemerkt in den Monatsheften f. Musikgesch., 1889, »Cipr. Rore«, S. 48 und 57, daß ihm von dem ersten Buch Madrigale a quatro voci, das »im Jahre 1542 in Ven. bei A. Gardano erschienen sein soll, kein Exemplar bekannt sei« (Becker, Tonwerke, S. 193, danach Fétis). Auch von einer, wie Becker angiebt, im Jahre 1543 in Venedig bei Gard. gedruckten Erstausgabe des zweiten Buches vierstimmiger Madrigale weiß er nichts: »die erste mir bekannte Ausgabe des zweiten Buches ist von 1557, die scheinbar wie eine erste Ausgabe betitelt ist« (a. a. O., S. 57). Sollte nicht schon bei Becker ein Fehler vorliegen? Vergl. übrigens Vogel's Bibliothek.

[3] »Erst Gardano setzt 1544 das ‚cromatici' hinzu«, meint Robert Eitner (Monatshefte f. M., 1889, S. 43). Warum soll gerade Gardano die Beifügung des Wortes veranlaßt haben?
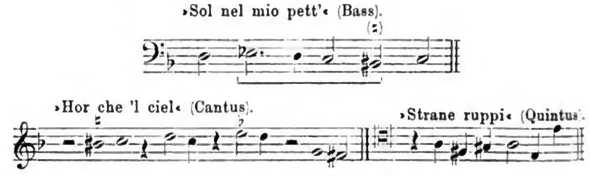
Man könnte daher zur Annahme geneigt sein, daß die beiden Madrigale mit dem Beiwort »cromatici« im Zusammenhange stünden. Doch wäre das verfehlt. Denn andere Madrigale des Buches sind sogar etwas freier gehalten als die genannten[1]. Wiederholt begegnen wir Einsätzen mit ♮ (im genus molle!), *fis*, *gis* und *cis*, auch dem chromatischen Sekundschritt, so im Madrigal »Chi vol veder« (Sopran):



und »Far potess' io vendetta« (Baß):



oder mittelbarer Chromatik im Melos:

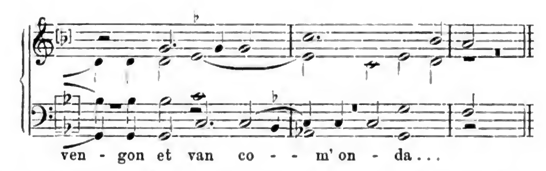


Im allgemeinen aber fällt von sämtlichen Stücken nicht eines aus dem Rahmen des Herkömmlichen, so daß also der Titel »crom.« ohne unsere Erklärung ganz unverständlich wäre.

Das II° libro a 5 voci zeigt selbst mittelbare Chromatik in bescheidenstem Maße; ebenso das III° libro a 5 v. (1548), nur an einer einzigen Stelle kommt der chromatische Ton »*as*« zum Vorschein: im Bassus des Madrigals »Bianca nev' il bel collo« (genus molle):

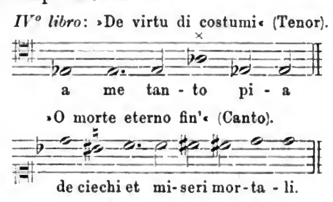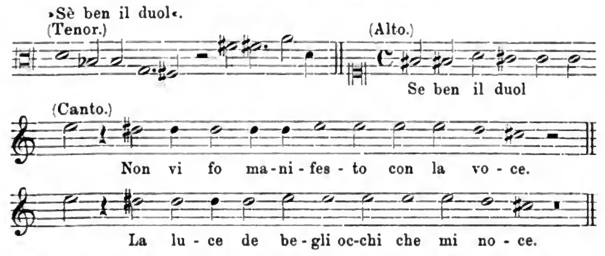
---

[1] Ich habe das ganze Buch spartiert und auf mittelbare Chromatik (in der Harmonie) geprüft.
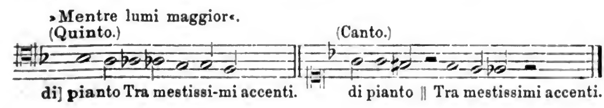


Das IV° libro a 5 v. (1557) bekundet eine aus tonmalerischen Tendenzen entsprungene Steigerung des Tonausdrucks. Es begegnen uns hier wiederholt bereits »*as*« und »*dis*«.

Im V° libro a 5 v. endlich findet sich neben vielen anderen interessanten Wendungen gar der Ton »*des*«! 1566! Es ist das erste »*des*« in einem Madrigalwerke, ausgenommen natürlich Vicentino's mit allen möglichen alterierten Tönen gespickten »esempii« der »antica musica«. An den Beispielen, die hier folgen sollen, sehen wir, wie das »Verhältnis des Wortes zum Tone« überall zum Prinzip erhoben ist:
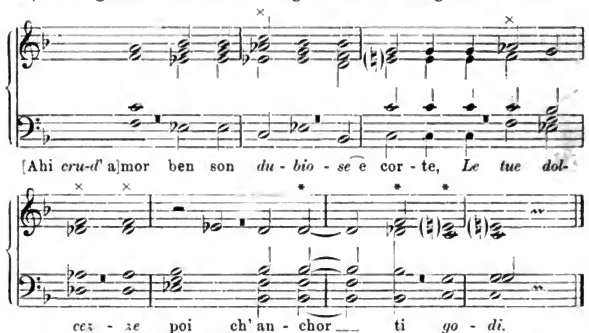




Man beachte die prompte Beisetzung der Accidentalien, auch im V° libro, z. B.:

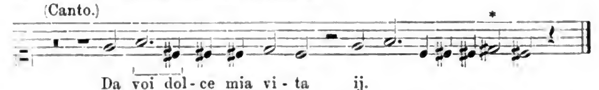


Das Madrigal »Non e lasso martire« bringt im gleichen Buch zwischen Quintus und Altus die reale Nachahmung *fis, cis* (Oberquinte und *cis, gis* (dito). — Das besagte *Des* nun steht in dem Stück »Dalle belle contrade« (das — ein Beweis für seine Beliebtheit — auch in verschiedene andere Bücher Aufnahme gefunden hat) in folgendem Zusammenhange mit den übrigen Stimmen:



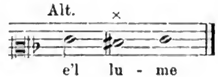
Der ganze Passus ist eigentlich nur vierstimmig. Aber welche Kraft der Deklamation, welche Prägnanz der Charakterisierung! Ist das nicht schon »nuove musiche« in Vollreife? Drei, in dieser Reihenfolge selbst heute ungewöhnliche Akkorde (*): *F*-moll, *Es*-dur und *Des*-dur auf die Worte »tue dolcezze« und zuletzt das *B*-dur, *B*-moll, *C*-dur über dem »anchor di godi« (auch die Kadenzfolge am Anfang *As, Es, B* auf »dubiose« ist zu bemerken) — — — kann ein Tondichter mit so einfachen Mitteln die Begriffe »crudo« und »godi« inniger zusammenschmelzen, als es in diesen wenigen Takten mit einem einzigen Chroma geschieht? Hier bricht wahrhaftig das Gefühl für die Harmonie zum erstenmal bei Rore rücksichtslos durch; seine Absicht, die Harmonie zur Trägerin des Ausdrucks zu machen, ist nicht mehr zu verkennen.

Auch das I° libro delle Fiamme vaghi et dilettevoli Madrigali a 4 e 5 voci (erste Ausgabe 1565) bietet vielfach Freiheiten, wie den Sekundschritt *f-fis* in »Vedrai biondi capri« (seconda parte) und »Poiche m' invita«; im letztgenannten Stücke auch *Dis* (*) und den verminderten Quartsprung:
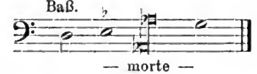


Ein Blick auf den Text zeigt uns wiederum Rore, den Tonmaler.
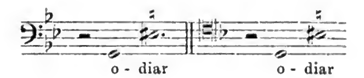
Seltsamerweise ist im ersten und im zweiten Buche der vierstimmigen Madrigale die Tendenz eine so verschiedene, daß man beinahe an der Richtigkeit der Editionsjahrzahlen, 1542 und 1543 (Becker-Fétis [1]), zweifeln könnte. Während Rore nämlich im I° libro keine Hand breit vom gewohnten Pfade abweicht, bringt er im II° libro entschiedene Chromatismen, mittelbare Chromatik und freie Einsätze, so daß, dem geistigen Entwicklungsgang des Komponisten entsprechend, zwischen den beiden Büchern mindestens eine Spanne von zehn Jahren zu liegen und das Jahr 1553 für das zweite Werk viel glaublicher scheint. So finden wir gleich im ersten Stücke des Buches »Un' altra volta« den Ton »*as*« (im Alt und Baß [Quartensprünge *es-as*]), mittelbares Chroma besonders in »Schiet' arbuscel«, in »O sonno« [2] wiederholt »*dis*« (Baß), ebenda:
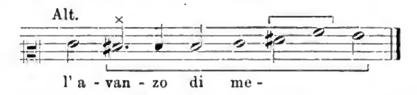


ferner den chromatischen Halbtonschritt (*e-es*) (in »O sonno« und »Un altra volta« [Ten.]), in »Mia benigna Fortuna« (Vorzeichnung) des öfteren »*as*« (Alt und Baß):



und die große Sexte:



in »Date mi pace« *dis* und mittelbares Chroma:



Auch die abgeklärte Textur dieser Madrigale weist auf eine spätere Entwicklungsphase des Komponisten.
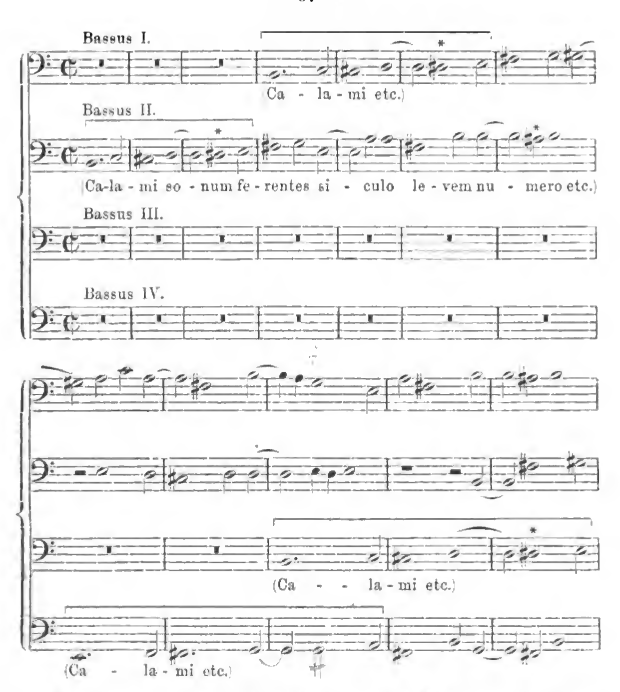
[1] Fétis (biogr. univers., VII, 308) citiert unter 2° »il II° libro di M^li a quattro e *cinque* voci . . . 1543«.

[2] Ein Fragment dieses Stückes spartiert in Rob. Eitner's Aufsatz »Ciprian Rore«, M. f. M.-G., 1889, S. 45.

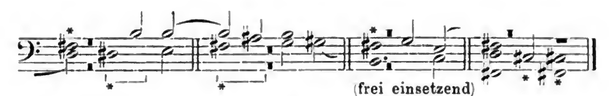
Jenes Werk, welches betitelt ist »Di Cipriano et Annibale Madrigali a 4 v.« (V° libro), enthält in den Ausgaben der Jahre 1561 und 1566 von Rore 4, und in den Ausgaben von 1575 diese 4 + 6 andere (aus bekannten Büchern entnommene) Stücke, die Chromatisches nicht bieten. Doch findet sich am Schlusse die Ode »Calami sonum ferentes«[1]. Wenige Tonsätze sind von den Madrigalisten und Theoretikern des 16. Jahrhunderts mit soviel Interesse kommentiert und wohl auch imitiert[2] und in unseren Tagen (sei es aus Unkenntnis oder Unverständnis) von verschiedenen Geschichtsschreibern so hartnäckig verketzert worden, wie diese Ode. Sie ist thatsächlich nach Anlage, Form und Inhalt in einer Linie mit Willaert's Duo, Vicentino's enharmonischen Madrigalen und Marenzio's und Gesualdo's farbenreichen Tonsätzen eine der merkwürdigsten Kompositionen der ganzen Epoche. Wenn uns weiter nichts von Rore erhalten wäre, als nur dies eine Stück, so wären wir über die innere Charakteristik des Komponisten im Klaren; denn es beweist aufs schlagendste, daß Rore's Neuerungs-Bestrebungen sich direkt auf die Musikpraxis richteten und daß ihn bei der Anwendung der Chromatik nicht (wie etwa den Vicentino) die theoretische Überlegung, sondern einzig das (vielleicht durch Studien am Gravicembalo unterstützte) Musikgehör leitete. Auch das, was Winterfeld über den Künstler und über den Menschen Rore zu sagen weiß, findet in dem durchaus originellen und für die Zeit ungewöhnlich tiefen poetischen Gehalt des Tonsatzes seine volle Bestätigung. Und noch ein drittes geht aus dem Stück evident hervor, daß der Meister Niederländer und Willaert-Schüler war. Sein Stil fußt durchaus auf der in der Hauptsache nach den Gesetzen der Imitation sich abwickelnden Polyphonie. Nur der Mittelsatz ist zum größten Teile homophon. Das Stück ist für vier Bässe komponiert, stellt sich also schon äußerlich von allen gleichzeitigen Erscheinungen abseits. Der zweite Baß beginnt von groß *H* bis klein *e* in chromatisch aufsteigender Linie, wird dann, während er sich selbständig fortspinnt, vom ersten und dritten Baß im Einklang (bis zum *e*) streng und vom vierten Baß in der Unterquinte etwas freier nachgeahmt:

[1] Sie ist vermutlich vor 1555 entstanden und ursprünglich wohl in einem der beiden verloren gegangenen Bücher vierstimmiger Madrigale (II° und III° libro) zum erstenmal veröffentlicht worden. — Neudrucke (Partit.) bei Burney, Gen. Hist. of Music, III, S. 319/20 und in verbesserter Übertragung bei Commer, Tom. XII, S. 119 (vergl. auch die Bemerkung ebenda, S. IX, Nr. 32).
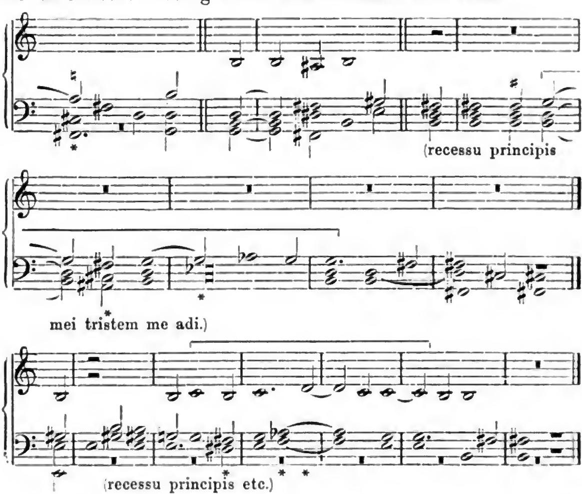
[2] Wie das häufige Beiwort zu Madrigalen: »ad imitatione di C. R.« beweist, das sich zweifellos auf diese Ode bezieht.
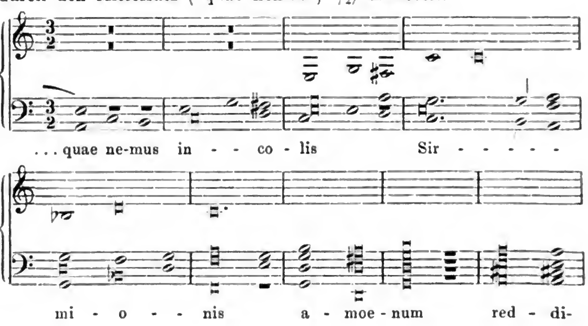


Auch in dem nun nach 28 Takten folgenden Mittelsatz (14 Takte, tempus perfectum) »quae nemus incolis Sirmionis amoenum« und gegen den Schluß des Stückes setzen die vier Stimmen kanonisch ein. Aus dieser selbständigen Stimmführung ergeben sich teils beabsichtigt, teils zweifelsohne auch zufällig, abgesehen vom Melodischen — es entstehen neben zahlreicher mittelbarer Chromatik und dem Halbtonschritt die Töne *As*, *Ais*, *Dis* (s. oben *) — neue (um nicht zu sagen, moderne) harmonische Verhältnisse: die Terzen *Dis-Fis*, *Fis-Ais* und ihre Umkehrungen, die Quinten *Fis-Cis*, *Dis-Ais* etc., ausgesprochene *As*-dur-, *Dis*-dur-, *Fis*-dur- und *H*-dur-Dreiklänge (in der ersten Versetzung), *F*-moll in der Stammlage, der verminderte Sextakkord *F-As-D* und chromatisch auf- und absteigende Sextakkordgänge nach Art der Fauxbourdons. Ich gebe hier die Beispiele für chromatische Terzen, Sexten, Quinten und Quarten:
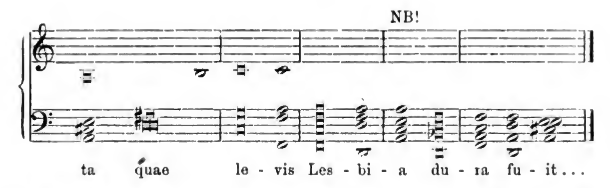


für akkordische Bildungen mit Hilfe chromatischer Töne:



Wenn schon diese wenigen Proben für Rore's ungewöhnliches Harmonie-Empfinden zeugen können, so wird dasselbe vollends durch den Mittelsatz (»quae nemus«, $^3/_2$) erwiesen:





Es liegt auf der Hand, daß Rore den Kontrast zwischen dem polyphonen Geflecht des Hauptsatzes und diesen wuchtigen Akkordsäulen beabsichtigte. Wir haben also thatsächlich hier (wie bei den Odenkompositionen des 16. Jahrhunderts überhaupt) eine bewußte Trennung von der durch die Theorie geheiligten Anschauung, daß die Harmonie nur das zufällige, wie wohl durch bestimmte Gesetze geregelte Produkt gleichzeitig dahinströmender Melodien sei. Besonders am Schluß (NB!) verrät sich das harmonische Gefühl in der feinsinnigen Einfügung des Sextakkordes *D-B-F* zwischen *A*-moll und *F*-dur.

Der ganze Tonsatz hat namentlich auch durch die aus seiner Besetzung mit Bässen resultierende düstere Klangfarbe, welche die chromatische Beweglichkeit erst recht hervorkehrt, einen überaus ernsten, ja beinahe tragischen Charakter, und es läßt sich das Aufsehen, das er erzielte, ganz gut verstehen, zumal verschiedene Wendungen (die chromatischen Sextakkorde, notabene von starkschwingenden Baßstimmen vorgetragen) selbst uns fremd klingen.

Rore's Ode ist, wie erwähnt, auch in Lasso's »I° libro, dove si contengono Madrigali . . ., 1555, sc. XIVième livre à quatre parties« abgedruckt. Das führt unsere Darstellung naturgemäß zu diesem Meister, der in dem genannten Buche auch durch ein eigenes Tendenzstück bewies, daß er für die neue Bewegung Interesse hatte. Wir werden darum, und nicht bloß aus technischen Gründen, gleich hier dem Schaffen dieses Meisters im Lichte der Chromatik eine, dem Rahmen unsrer Abhandlung entsprechend, allerdings nur gedrängte Betrachtung widmen. Für die Details sei von vornherein auf die trefflichen Vorworte zu den fünf Bänden der »Madrigale von Orlando di Lasso« von Professor Dr. Adolf Sandberger verwiesen[1].

Zunächst das Stück »Alma nemes«[2]. Es ist als Motette bezeichnet und steht an vorletzter Stelle, hinter dem »Calami«, mit dem es wesentliche Ähnlichkeiten hat. Beide Texte sind latei-

[1] Vorwort I, Seite XXIV, XXV, XXVI; Vorwort II, Seite XI, XII; Vorwort III, Seite XV, XVI, XVII, XVIII, XIX; Vorwort IV, Seite XXI, XXII, XXIII; Vorwort V, Seite VIII, IX, XVI.

[2] Neudruck bei Burney, Gen. Hist. of Music, III, S. 317/18.

nisch, jener des Lasso'schen Stückes in Hexametern und Pentametern, der des Rore eine unregelmäßige Ode, teilweise im Choral-Maß der griechischen Tragödie. Hier wird die Muse angerufen, durch süßen Gesang dem betrübten Herzen Linderung zu verschaffen, dort bittet der Dichter die Huldgöttin, mit ihm in eine liebliche, ungewohnte Melodie einzustimmen[1].
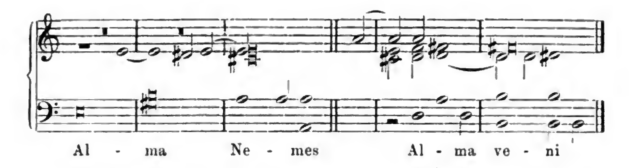
Beide, Rore und Lasso, chromatisieren, weil sie in der Dichtung besondere Gedanken resp. Stimmungen finden, die besondere Mittel erheischen. Die chromatisch aufsteigenden Phrasen am Eingange des »Calami« sind offenbar angeregt durch das Wort »gemitus«, die Sextakkordgänge (nach dem Mittelsatze) durch »tristem« und durch die sehnsüchtige Grundstimmung der Ode über-

[1] Rore:
Calami sonum ferentes siculo levem numero,
Non pellunt gemitus pectore ab
Imo nimium graves
Nec constrepente sunt ab
Anfido revulsi.
Musa, quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
Reddita, quae levis Lesbia dura fuit.
Me adi recessu principis mei tristem
Musa, delicia tui Catulli,
Dulce tristibus his tuum
Iunge carmen avenis.
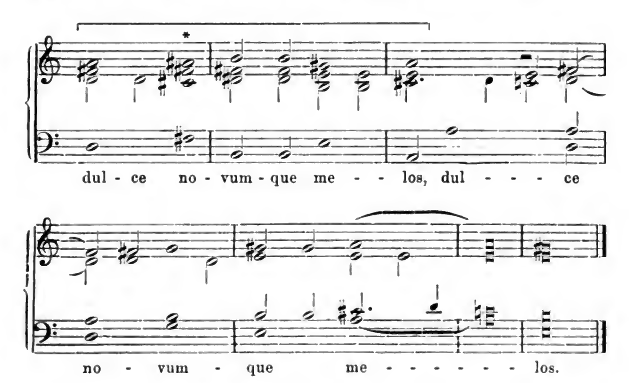
Lasso:
Alma Nemes, quae sola, Nemes, quae dicere Cypris,
Altera quae Pallas, altera Quarta Charis,
Quae pellis nubes, quae coelum fronte serenas,
Et risu et laetis flammea luminibus.
Alma veni vocemque tuam, quae flumina sistis,
Funde, canas mecum dulce novumque melos.

Es darf nicht unbeachtet bleiben, daß gerade Lasso, Rore und, wie wir noch sehen werden, auch Vicentino altlateinische Oden mit entschieden chromatischer Tendenz in Musik setzen. Wir haben hierin eine charakteristische Begleiterscheinung der antikisierenden Richtung zu erblicken. Sie zeigte sich aber nicht in Italien zuerst, sondern in Deutschland wo zu Anfang des Jahrhunderts die Manier, antike Versmaße neben den weltlichen Liedern in Musik zu setzen, recht im Schwang war. Petrus Tritonius war der erste, der derartige Versuche anstellte (1507 bei Oeglin zu Augsburg); ihm folgten Theobald Billicanus (1526), Lucas Lossius (1536), Franch. Gafori (1518, harmon. music. instrum., IV. 10), Ludwig Senfl (1534, 1557), Benedict Ducis, Paul Hofhaimer (1539) und noch viele andere. Selbst der Theoretiker Glarean verschmähte es (im »Dodekachordon«) nicht, sich diesen Versuchen anzuschließen, und »fast alle musikalischen Lehrer des 16. Jahrhunderts, welche in mehr umfassender Weise die Theorie darstellen, gefallen sich darin, in den verschiedenen Stellungen der Längen und Kürzen, wobei stets die lange Note gleiche Geltung hat mit zwei kurzen, alle antiken Versmaße darzustellen und auf diese Weise eine besondere musica rhythmica oder metrica zu bilden ... Veranlassung und Anleitung zu solcher Musik gab der im Gebiete der klassischen Litteratur verdienstvolle, auch als trefflicher Dichter in der Nachahmung des Tibull und Horaz berühmte Conrad Celtes († 1508) ... Man glaubte mit solcher Musik die Weise gefunden zu haben, wie die römischen und griechischen Dichter ihre Poesien singend zur ‚cithara' vortrugen«. Vergl. Allgem. musik. Zeitung, 1871, VI, S. 417/19. G. v. Tucher, »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts«, III.

haupt. In »Alma nemes« hat der Tonsetzer zweifellos das mit Begeisterung vom Dichter gerufene Wort »Alma« auf folgende Modulationen gebracht:



und die Stelle »novumque melos« am Schlusse giebt ihm gar Anlaß zu der tonmalerisch wirkungsvollen Kadenz *Fis-H*:



Ambros (Gesch. d. Musik, III, 365, Anm. 1) sagt mit Recht, daß nicht der Ton »*ais*« allein es ist, welcher mit den Texteswörten »novumque melos« in Verbindung zu setzen ist, sondern die ganze Harmoniefolge ($\overset{\sharp}{D}$ $\overset{\sharp}{Fis}$ $\overset{\sharp}{H}$ $\overset{\sharp}{E}$ $\overset{\sharp}{A}$ = lauter Durdreiklänge)[1]. »*Dis*« findet sich sonst noch öfters gebraucht, aber es entsteht nicht etwa aus einem inneren Zusammenhang mit dem Texte, sondern unabhängig von ihm durch den Melodiefluß. Ebenso verhält sich's

[1] Vergl. Burney, a. a. O., S. 316. — Wenn meine Behauptung von der Entstehungszeit des »calami sonum« richtig ist, gebührt Rore in der Anwendung des »*ais*« — entgegen Burney's Ansicht — wiederum das Erstlingsrecht. (Man sehe auch A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, 1878, S. 155.)

auch bei Rore. Bemerkenswert ist in obigem Beispiele der Halbtonschritt *a ais* in folgendem Melodie-Duktus:



Wir sehen hier wieder so recht, wie sich allmählich die Melodie in die Oberstimme drängt, unterstützt von dem die harmonische Beweglichkeit so ungemein erleichternden Sekundschritt.

Aus der Ähnlichkeit der beiden Stücke erklärt sich die immerhin frappierende Aufnahme des »calami«: Lasso ahmt[1] den Rore nach. Und er kündet mit dem Beisatze auf dem Buchtitel: »à la Nouvelle composition d' aucuns d' Italie«, d. i. »auf die neue Kompositionsmanier, wie sie von einigen Italienern beliebt wird«, unzweideutig an, was es auch mit den anderen Tonsätzen des I° libro für eine Bewandtnis habe. In der That finden sich in denselben vielerlei Freiheiten gegen die Diatonik; so in dem Madrigal »Perch' io veggio« der chromatische Sekundschritt (Kontratenor und Superius), freie Anwendung der Accidentalen in »Ch' il credera«, »Queste non son più lagrime«, »Se ben l' empia mia sorte«, der Ton *as* wiederholt in der Villanesche »Sta core mio« u. a.[2]

Auf die Frage, wie kam Lasso zu Rore's Ode, wie kam er überhaupt mit der »nuova musica« in Berührung? giebt uns sein Lebensgang die Antwort: Anfangs im Dienste und Gefolge Ferdinand's des Ersten Gonzaga lernte Lasso auf großen Reisen auch Italien kennen, gelangte dann zu längerem Aufenthalte nach Mailand, später nach Neapel und zuletzt, bevor er, Mai 1555, nach Antwerpen übersiedelte, auch nach Rom, wo sich damals, gleichwie in Venedig, die interessantesten musikalischen Persönlichkeiten befanden. Und hier mag er zum erstenmal[3] mit den neuen Bestrebungen bekannt geworden sein, hier dürfte er auch von der Rore'schen Ode gehört haben. Ist es doch wohl möglich, sagt Sandberger[4], »daß Orlandus Lassus zu Anfang Juni 1551 bereits in der ewigen Stadt weilte, daß er Vicentino's berühmtem Streite mit Lusitano, teilnehmend an der ‚audientia di molti dotti', beiwohnte!« So wäre er also von seiten der Theorie aus mit der nouvelle manière vertraut geworden. Jedenfalls fällt es auf, daß der Meister unmittelbar nach seinem Römeraufenthalte mit einem so antidiatonischen Buche, wie dem besprochenen, in die Öffentlich-

---

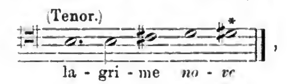
[1] Gleich anderen Zeitgenossen (z. B. Alessandro Romano).

[2] Vergl. Sandberger, Vorwort IV, S. XXII ff.

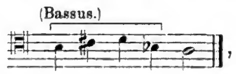
[3] Ob nicht schon die Chromatik bei Willaert von Einfluß auf Lasso gewesen ist, müßte eine Geschichte des Madrigals nachzuweisen haben. Vergl. Sandberger, Vorwort I, S. XXIV.

[4] A. a. O., S. XXIV.

keit tritt. Zudem ist dessen Publikationsjahr, 1555, überhaupt das erste Jahr, in dem Lasso Kompositionen in Druck gab. Auch das andere Buch, welches er noch in diesem Jahre erscheinen ließ, das nachmals oft aufgelegte I° libro di Madrigali a cinque voci, verrät chromatische Anwandlungen, wie bei Lasso stets, in Verbindung mit Wort- und Tonmalerei: da finden wir ein *Dis* auf die Worte »lagrime nove« in dem Stück »Hor qui son lasso«:



Halbtonschritte in »Alma cortese«, »S' io talhor«, »Di viso m' ha«, mittelbar chromatische Verhältnisse z. B. in »Con lei fuss' io:



freie Einsätze, u. a. m.

Auch in dem größeren Teile der späteren Madrigalbücher etc. liebt Lasso Wort-Illustrationen besonders mittels ungewöhnlicher Tonfiguren, mittels absichtlicher Verstöße gegen die Grammatik, direkt harmonischer Verhältnisse und chromatischer Töne. Im zweiten Buche fünfstimmiger Madrigale ist es mehr mittelbare Chromatik, die er verwendet, aber im dritten finden wir die Töne *Dis* und *Ais*, akkordische Bildungen *cis*-moll, *fis*-moll, *h*-moll, im vierten neben zahllosen feinen Charakterisierungen chromatische Wendungen, ebenso im fünften und in der Sammlung von Madrigalen zu vier, fünf und sechs Stimmen von 1587. Nur ist in den beiden letztgenannten Werken zu beachten, daß chromatische Neubildungen u. dergl., wie *h*-dur, *h*-moll, *fis*-moll, *cis*-moll, mit Vorliebe auf Worte wie »cangiar l' usato«, »nemico«, »empio«, »error«, »distorto« etc. angebracht werden. Das hängt zusammen mit der zunehmenden Abneigung des alternden Meisters gegen die Antidiatonik[1], die er mit solchen Textverbindungen offenbar perhorrescieren will.

[1] Sandberger, Vorwort III, S. XV. »Dem entsprechend beachten wir hier, daß undiatonisch herbeigeführte Zusammenklänge meist zur Illustration eines Wortes wie ‚fürchterlich', ‚schlecht', ‚schrecklich' zu dienen haben, ... dagegen erzielt der Künstler auf diatonischem Wege manchen frappanten Akkord ... und bereichert so seine harmonische Palette. Auch konnte Orlando leicht des modernen Experimentierens entraten ... denn ihm stand nunmehr eine Meisterschaft der Disposition im großen, eine abgeklärte Kunst des architektonischen Aufbaues zu Gebote, die den aufmerksamen Freund seiner Schöpfungen, ungeachtet unseres durch unsere Erziehung so verschieden gearteten Musiksinnes, mit der höchsten Bewunderung erfüllen muß«. — Über Lasso's Chromatik in den Villanellen, Moreschen etc. vergl. Sandberger a. a. O., Vorwort V, S. VII f. und XVI.

Aus dem Angeführten ergiebt sich also, daß auch Lasso als weltlicher Komponist, besonders als Madrigalist, mit bewußter Absicht Chromatismen einführt[1]. Aber es wäre doch verfehlt, Lasso einen Chromatiker zu nennen. Denn wir haben zu bedenken, daß sein Schaffen auf dem Gebiete des Madrigals erst in die Mitte des sechsten Dezenniums fällt, in eine Zeit, in der man ziemlich allgemein des Kunstmittels der Chromatik sich bediente und in der bereits wieder ein neues Phänomen auf den Plan getreten war, das die Köpfe der Theoretiker erst verwirrte, die den griechischen Tongeschlechtern entnommene Enharmonik. Und da die Farben, die Lasso zu seinen Tonbildern gebraucht, nicht mehr neu sind, — wir werden im Folgenden namentlich den Gebrauch unmittelbarer Chromatismen bei einer Reihe seiner Zeitgenossen nachweisen, — ist er auch nicht der Chromatiker in dem idealen Sinne wie Rore oder Vicentino, die ihr ganz gehörten, der nuova musica. Ja, »so trefflich er auch die neuen Kunstmittel zu handhaben verstand (was seine Zeitgenossen bewundernd anerkennen) — im Innersten stand Lasso auf dem Boden der alten Theorie«[2]. Dafür spricht nichts lauter, als seine Umkehr in den späteren Jahren und Zacconi's Zeugnis.

Mit Lasso erheischen auch Palestrina's Madrigal-Kompositionen einen kurzen Streifzug. Palestrina bekundet nämlich (im Gegensatz zu seinen kirchlichen Werken) besonders in den späteren Madrigalen eine auffallende Neigung zur Tonmalerei. Auch er sucht da dem Texte nach allen Seiten gerecht zu werden, ihn zu durchdringen und bis ins Detail musikalisch auszudrücken. Daraus entspringt seine Vorliebe für alterierte Töne[3]. Es entstehen ihm neue Harmonien und freie Modulationen, genau wie bei Orlando di Lasso. Er illustriert mit kühnem Griffel, er strebt nach Farbenpracht und Charakteristik. »Die Tendenz seines Madrigals geht auf individuellen Ausdruck und Einzelschilderung«. Richtig verstanden »kann man manche Madrigale Palestrina's ,romantische Musik' nennen«, sagt Peter Wagner in seiner Schrift »Das Madrigal und Palestrina«[4], — »romantische Musik«, eine Signatur, die ebenso gut auf Rore, noch mehr aber auf die Erz-Chromatiker Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa paßt. Beispiele für

---

[1] Daß Orlando auch als Kirchenkomponist Chromatiker ist (Anwendung alterierter Töne, des chromatischen Sekundschrittes), bedarf wohl keiner Erwähnung; man sehe z. B. die Motette »timor et tremor«; im »Magnum opus« »Christe Dei soboles« (Commer, Bd. V, Nr. 16).
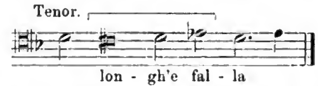
[2] Sandberger, Historische Anmerkungen zum Programmbuch für die 300ste Wiederkehr des Todestages O. di Lassos. München, 1894. S. 27.

[3] Was für Palestrina als Angehörigen der römischen Schule, welche sich entgegen der venetianischen konservativer verhielt, gewiß sehr bezeichnend ist.
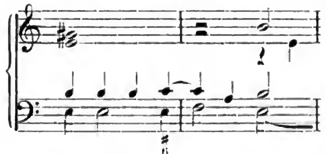
[4] Vierteljahrschr. f. M., 1892, VIII, 448.

Palestrina's Tonmalerei findet man in der genannten Abhandlung P. Wagner's[1].

Wir kommen nach dieser allerdings notwendigen Abzweigung nunmehr zu Ruffo, der in unserer Tabelle an zweiter Stelle steht und dessen »I° libro de Madrigali *Cromatici* a 4 v. 1552« wir bereits einmal in die Untersuchung ziehen mußten. Wir haben da vorausnehmend festgestellt, daß das Wort »cromatici« sich nicht auf Chromatik in unserem Sinne beziehen kann. Um den Beweis zu erbringen: Vergleichen wir den Inhalt der verschiedenen Auflagen miteinander, so zeigt sich, ähnlich wie bei Rore's Madr. crom., auch hier ein Plus von vier Madrigalen »Madrigali Aggionti«: »Sento dentr' al cor mio«, »Cantan fra rami«, »Lasso prima ch' io spiri«, »Com' havra vit' amor«, gegen die nicht »chromatischen« Auflagen. Ein Konnex zwischen diesen »Madrigali Aggionti« und dem Beiworte »cromatico« besteht hier ebensowenig wie dort; denn die Tonsätze unterscheiden sich in nichts von den anderen. Mittelbare Chromatik finden wir hier überall; alterierte Intervalle in der Melodie in »Pastorella« *cis d es* (Cantus), »Dolor, dolor« *cis f* (Tenor), in »Lasso prima« die verminderte Terz:



»Tanti fonti« (Tenor) verminderte Quarte *gis c*, freie Akkord-Einsätze (z. B. *A*-dur, *E*-dur etc.), ja stellenweise den chromatischen Sekundschritt (»Ameni colli« Sopran *g gis*; »De cocenti sospir« Tenor *b*♮); in der Harmonie (merkwürdigerweise nicht in den »M. Aggionti«) wiederholt den übermäßigen Dreiklang (1. Versetzung); und zwar von sehr guter Wirkung[2], so im Madrigal »Ameni colli«:

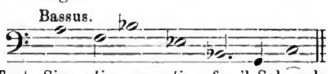


Aber chromatische Töne sind nirgends zu entdecken. Wie gesagt, das Auffallende an den Stücken ist die Häufigkeit der proportio subdupla C und der damit verknüpften kleineren (schwarzköpfigen) Notenwerte. Nur selten (in »Miser in van doglio«, »Alcun non può saper« und »Tanti fonti«) finden wir die proportio dupla ₵.

[1] A. a. O., S. 446/447.
[2] Wie der übermäßige Dreiklang bei Willaert.
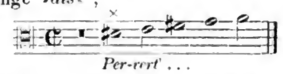
Es kann also über die Bedeutung des Wortes cromatico hier kein Zweifel existieren.

Aber Ruffo ist doch auch Chromatiker, wenn schon lange nicht in dem Grade wie Rore. In seinen übrigen Madrigalwerken macht sich neben feinen, geistvollen Zügen in bescheidenem Maße das Streben nach lebhafterem Tonausdrucke bemerklich. Doch liebt Ruffo diesen mehr im Harmonischen, als durch Chromatik zur Geltung zu bringen, und der, wie wir zeigten, die harmonische Beweglichkeit fördernde chromatische Sekundschritt spielt bei ihm eine große Rolle. Es versteht sich von selbst, daß seine mittelbare Chromatik mit dem Textgedanken innig verschmolzen ist. Unmittelbare Chromatik fand ich nur in einem Werke: »Opera nova di Musica, intitolata Armonia celeste . . . IV° libro di Madr. a 5 v., 1558 (1556)«. Während überhaupt die meisten Madrigale dieses Buches tonmalerisch interessante Stellen, wie z. B. im Madrigal »Piova sangue«:



(Text: Sian *dis - cor - die* fra 'l Sole e la Sorella.)

und modulatorische Volubilität durch den Halbtonschritt aufweisen, hat das letzte Stück: »Pervert' e guast' il ciel« im Alt, gleich am Eingange »*dis*«[1],



Per-vert' . . .

der einzige alterierte Ton, der uns in Ruffo's Kompositionen aufgestoßen ist. Jedenfalls gab hier das »pervert'«, wie oben das »discordie«, den direkten Anlaß zum Chroma. Das ähnelt der Chromatik des alten Lasso. Sollte auch Ruffo in seinen späteren Jahren[2] Gegner der »neuen Musik« geworden sein?
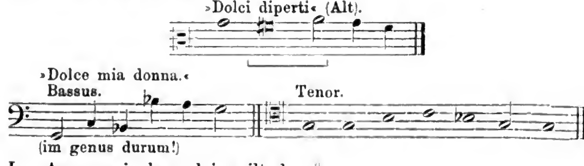
Das I° (1553/55), II° (1557) und III° libro (1555) a cinque voci weisen vornehmlich den chromatischen Halbtonschritt auf, z. B. auf die Worte »Che tant' *affetto*« im Madrigal »Bell' e la donna« (I° libro), $\overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{cis}}\ \overline{\overline{d}}$. Was hinsichtlich der Häufigkeit des Halbtonschritts von den fünfstimmigen Madrigalen gilt, gilt auch von den Madrigali a 6/7/8 voci (1554) und besonders dem II° und

[1] Frei eingesetzt! Modulation von *H* nach *E*.

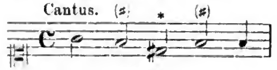
[2] Das Geburts- und Todesjahr Ruffo's ist unbekannt. L. Torri beweist in seinem gediegenen Aufsatz »Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel Secolo XVI.« (Rivista Musicale, Vol. III, Torino 1896), in dem übrigens des Meisters bislang noch ungenügend erkannte Bedeutung für Palestrina und die Reform der Kirchenmusik gewürdigt wird (S. 640), daß Ruffo 1586 noch gelebt hat (S. 653). Sein Geburtsort ist, wie aus Akten hervorzugehen schien, Verona (vergl. auch Chiappelli. Il maestro V. R. a Pistoia, 1899).

III° libro a 4 voci (1555 und 1560)[1]. Es scheint demnach in Ruffo's Chromatik der Semitonschritt eine größere Rolle zu spielen als bei irgend einem anderen Komponisten. Die eigentümliche Färbung seiner Madrigale, der Schwerpunkt ihres Charakters liegt in ihrer harmonischen Flüssigkeit[2].

In Paolo Aretino's »I° libro delli Madrigali *Cromati* (!), Ven. Scotum (1549) a 4 voci« kann das Beiwort kaum eine andere Auslegung erhalten, als bei den fraglichen Titeln Rore's und Ruffo's. Den Madrigalen eignet etwas mittelbare Chromatik, die Accidentalen sind häufig mit Präzision beigesetzt (besonders das den Tritonus verhütende ♭), und die proportio subdupla ist die vorherrschende: C (kleine Notenwerte!). Einige Beispiele[3] mittelbarer Chromatik mögen das Gesagte stützen:



In »Amor poi che colei« gilt das ♮
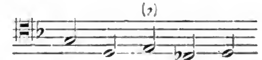


metastatisch, nicht *Dis*, sondern *Fis*.

[1] Fétis (Biogr. univ., VII, 340) citiert unter 5° »Madrigali *cromatici* a 6, 7 e 8 voci ... 1554« (zwei Ausgaben aus diesem Jahre); unter 6° »Madr. *cromatici* a 5 v., 1555«. »Trois autres livres de ces madrigaux, *d'un genre nouveau* alors, ont paru en 1577, 1558 et 1560, in 4°«. Von vierstimmigen Madrigalen hören wir nichts. Fétis schien zweifelsohne damit die vierstimmigen zu verwechseln, und irregeführt durch das »cromatici«, ohne Kenntnis der Madrigale, auch die anderen drei Bücher und die sechs- und mehrstimmigen, für chromatische Madrigale zu halten. Man vergl. auch das Kapitel Rore, wo ihm ein ähnlicher Irrtum begegnet; ebenso Riemann, Musik-Lexikon (1894, S. 920), »Vier Bücher fünfstimmiger chromatischer Madrigale« (1899, S. 972 dagegen korrigiert; doch ist hier die Rede von »drei Büchern vierstimmiger chromatischer Madrigale« [1545—1560]). Man vergleiche Vogel's Bibliothek, II, 171 ff. und Torri, »Vincenzo Ruffo ...«, a. a. O., S. 654 ff.
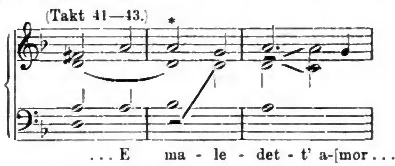
[2] Ein merkwürdiges Dokument für Ruffo's Anteilnahme an den tonmalerischen Bestrebungen der Zeit ist das von den Jesuiten in der *Biblioteca Rossiana* zu Lainz bei Wien bewahrte »Capriccio in Musica« di Vic. Ruffo, Milano, Franc. Moscheni, 1589, das mit einer vom 24. März 1564 datierten Dedikation 23 dreistimmige Charakterstücke (ohne Text, aber mit seltsamen Titeln) enthält. So heißt eines »El Chiocho«, ein anderes »La Sol Fa re mi« (ein Solmisationswitz), ein drittes »El Cromato« (es ist vorwiegend in Chrome bianche notiert) etc. Das Buch ist meines Wissens nicht bekannt.

[3] Mit spezieller Erlaubnis des Präsidiums der Bibliothek des Istituto musicale in Florenz.

Im »II° libro di Madrigali *Cromatici* a quattro voci (1552)« Giandom. Martoretta's hat das Beiwort den nämlichen Sinn, wie bei Aretino etc., doch sind die Madrigale freier gehalten: freie Einsätze, selbständige Behandlung der Accidentalen, häufiger Gebrauch derselben. Beispiele: »Si e debile il filo« Tenor-Einsatz mit ♮ im genus molle, »Doppo che sott' il ciel« Tenor-Einsatz mit »*cis*«, »Le biond' et ondeggianti« (Altus): *fis a b a*. — Wie oben bei Aretino ist in »Da un sol guard' e d' un vezzoso« das ♭ metastatisch:



Zu bemerken ist in dem gleichen Stücke die freiangeschlagene große Septime auf »maledetto«:



Der chromatische Sekundschritt findet sich in »Jo vo piangendo« (Altus) *c cis* auf »Fu vana«. — Charakteristisch für die äußere Form der Madrigale sind wieder die kleineren Notenwerte und das Tempozeichen C.

Martoretta's I° libro (1548) ist nur fragmentarisch erhalten. Wir kennen jedoch davon fünf Madrigale aus dem »III° libro di M^li^ a 4 voci (1554)«[1], das allerdings in gesteigerter Anwendung mittelbarer Chromatik einen Fortschritt aufzeigt. Es finden sich freie Einsätze, der der chromatischen Quarte angehörige Schritt *e fis gis a* in »Donna beltà sopr' ogni« (Cantus), selbständige Subsemitonien z. B. in »Per fiorite campagn' e uerdi prati«:



alterierte Intervalle in der Melodie, der chromatische Halbtonschritt in »Non puns' ars'« (Altus) *f fis*, in »Quei rubin quelle perle« (Altus) *c cis*, »Occhi del pianger« (Alt) *f fis* (aus den I° libro), in »Quegli occhi Re del ciel« der Quintsprung *es-as*! Dieses einzige »*as*« verrät, daß auch Martoretta von der chromatischen Bewegung Notiz genommen hat.

[1] Befindet sich in zwei kompleten Exemplaren auf der Münchener Bibliothek.
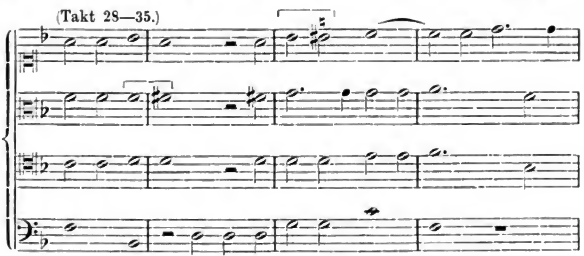
Die Bedeutung des Tudino'schen Titels »Li Madrigali a Note Bianche | *et Negre Cromaticho,* | *et Napolitane a Quatro.* | ... 1554«[1] kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein. Zwar könnte man, da in diesem Buche zwei Madrigale vom Komponisten ausdrücklich als chromatische bezeichnet werden, — und sie sind dies im vollen Sinne, — das Beiwort »... Cromaticho« schon auf die beiden Stücke beziehen, aber dasselbe steht in so unmittelbarer Nähe zu »a Note negre«, daß wohl ein Druckfehler anzunehmen ist: »Cromatic*he*« zugehörig zu »no*te*«[2]; überdies findet sich die abweichende Schreibart »cromatic*ho*«, für »cromati*co*« sehr selten.

Das Buch, dem Marchese di Vigevano, il Signor Giovanni Jacoppo Triulci gewidmet, hat akkuraten Druck, saubere, mit allen Interpunktions-Zeichen ausgeführte Textunterlage; auch auf exakte Beifügung der Accidentalen ist Acht gegeben; im Zusammenhang damit stehen die (metastatischen) »Warnungszeichen« in »Vaghi e leggiadri fiori« (im Baß gegen den Schluß zweimal):
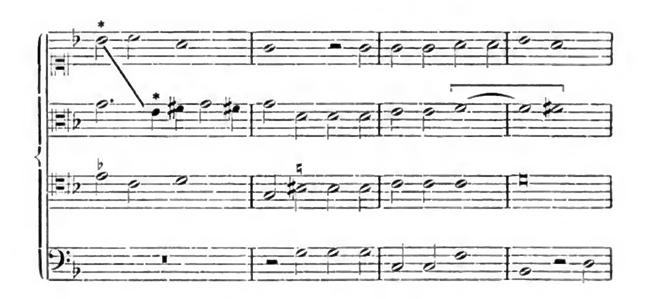


und in »Qual si perfetto stil«:

An Chromatis finden wir freie Einsätze in den verschiedenen Stimmen; »Chi vi contempla« (Tenor, *fis*), »Amor che con pietosi occhi« (Alt, *cis*) etc., mittelbares Chroma in »Corrò la fresca e matuttina«, »Madonna con chiss' occhi«, »Donna leggiadra« etc., den chromatischen Sekundschritt in »Qual so perfetto stil« (Tenor *f fis*), »Chi desia di veder'« (Alt und Cantus: *f fis* wiederholt und *b* ♮). Bemerkenswert ist die falsche Quinte (*) in diesem Stücke:



[1] Tudino's erstes Buch fünfstimmiger Madrigale (Rom, 1564) liegt nach Vogel (Bibl., II, 259) auf der Borghese'schen Bibliothek in Rom.

[2] Nach der italienischen Plural-Regel der Adjektive auf *-ico, -ica : -ici, -iche.*

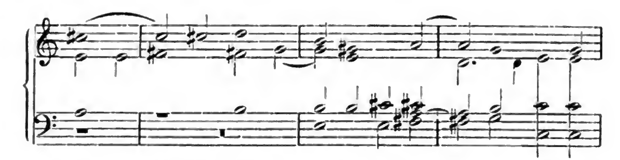


Man beachte auch die Modulatorik vermittels des Halbtonschritts. — In den meisten Stücken wechselt die Tempo-Vorzeichnung (tempus imperf. diminutum ₵ [Notation in Semibreven und Minimen 𝅗 𝅗𝅥] mit der proportio subdupla C [kleine, geschwärzte Notenwerte]), worauf sich jedenfalls das »a note bianche *et* negre« bezieht. Die Madrigale (die eigens »crom.« bezeichneten ausgenommen) sind also nicht chromatisch im höheren Sinne. Dagegen natürlich die mit der Überschrift »crom.«: »Altro che lagrimar gli occhi non ponno« und »Piango cantand' ogn' hora«. In beiden finden wir den dem Phrygischen versagten Unterhalbton »*dis*« sehr oft angewendet, daraus die harmonischen Ergebnisse *H*-dur und die reale Kadenz nach *E*! Und aus der Textunterlage ergiebt sich, daß der Künstler dieses für tonmalerische Zwecke bedeutungsvolle Chroma thatsächlich zur Wort-Illustration gebraucht: in »Altro che lagrimar« auf »lagrimar« und »languir«, in »Piango cantando«[1] auf »cantando«, »lasso« und »tempre«. Wie die meisten übrigen Stücke des Buches, sind auch diese beiden homophon gesetzt und verraten darin die italienische Abkunft des Meisters. Das harmonische Element ist überwiegend, und besonders im zweiten Stücke tritt auch die frottolenmäßige, strophische Gliederung (in symmetrischen Gruppen) stark hervor. Hier und dort verwendet Tudino den chromatischen Sekundschritt offensichtlich im Interesse einer beweglicheren Harmonik. Abgesehen von den Kadenzen *B-Es*, *H-E*, *E-A* etc. entwickelt sich im ersten chromatischen Madrigal[2] einmal die *Cis*-moll-Harmonie (Sextakkord) mit darauf folgendem *Fis*-moll:
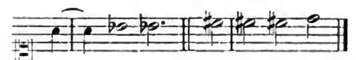
---

[1] »Piango« (am Anfange) setzt mit dem *E*-dur-Akkord frei ein.

[2] Siehe Anhang.



Im zweiten Madrigal interessiert uns noch eine typographische Eigentümlichkeit: die akribische Beifügung der chromatischen Zeichen. Schon im vorangehenden Stück, ja im ganzen Buche wird die Regel beachtet: jedes Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gehört nur zu der Note, vor der es steht. Wenn also chromatisch erhöhte oder vertiefte Noten gleicher Tonhöhe auch unmittelbar aufeinander folgen, so setzt Tudino doch jedesmal das Accidenz[1]:



Das führt uns wieder auf das Gebiet des Notendrucks, das — wie die M^li^ cromatici Rore's bereits zeigten[2] — überhaupt zur Chromatik in engen Beziehungen steht.

Wir begegnen nämlich einer solch minutiösen Schreibweise auch bei Orso, Lasso, Vicentino, Ruffo, Aretino, Pietro Taglia, stellenweise bei Rore, in späteren Ausgaben der Werke Verdelotto's, so in der von Claudio da Correggio 1566 besorgten Neuauflage des I° und II° libro di Madrigali a 4 v., Paolo Caracciolo, Pietro Vecoli, Alessandro Romano und vielen anderen — ein Beweis, daß auch Herausgeber, zumal solche, die, gleich Cl. da Correggio[3], selbst komponierten, sich die neue Schreibweise aneigneten; bei einigen sind die Zeichen auch über oder unter die Noten gesetzt.

Cesare Tudino bedient sich aber in den beiden chromatischen Stücken noch eines besonderen Verfahrens, um den Sänger über keine Note im Unklaren zu lassen: Steht das Madrigal im genus durum, so setzt er fast durchgängig vor jedes *h*, das etwa zweifelhaft sein sollte, das b quadr. = ♮ und benützt es auch als Auflösungszeichen für ♭:



[1] Gewiß hat der Komponist bei der Bezeichnung »crom.« nicht bloß dem fremden Tone, sondern auch der häufigen Verwendung der »Signa chromatica« (wie Prätorius die Versetzungszeichen nennt) Rechnung getragen.

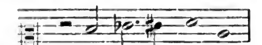
[2] Siehe Seite 51 ff.

[3] Das I° libro di Madrigali a cinque voci, Ven., Cl. da Correggio et Fausto Bethanio Compagni, 1556, fällt ebenfalls durch den akkuraten Satz der Accidentien auf.

In der gleichen Absicht setzt er öfters vor *e* das b cancellatum ♯:
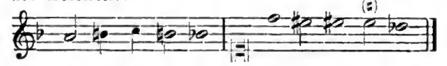


♮ ist also das Auflösungszeichen für ♭, ♯ für ♭*e* (*es*). Im genus molle dagegen (wie z. B. in dem Stück: »Chi desia«) löst er ♭ mit ♯ auf; vergleiche auch III° libro delle Muse a 5 voci, Venezia, Gardano, 1561, Aless. Romano's Madrigal »Non pur d' almi splendori« (Alt)



Pietro Vecoli (Madrigali, I° libro a 5 v. Torino, Bevil' acqua, 1581) löst im genus molle ♭ mit ♯, ebenso *Es* mit ♯; desgleichen Giov. Batt. Mosto, Aless. Romano (I° libro delle Canzoni, 1572), Giov. Ferretti (I° libro delle Canzoni, 1574), »Il Desiderio« (II° libro di Madr. a 5 v. di diversi Autori, Venezia, Gir. Scotto, 1566), Lelio Bertani (I° libro di Madr. a 5 v. Brescia, Marchetti, 1584) und andere.

Romano löst dagegen im II° libro delle Napolitane, Venezia, Her. Gir. Scotto, 1575, ♭ abwechselnd mit ♮ und ♯, in »S' el foco« z. B. ♭ mit ♮ trotz des genus durum. Noch radikaler geht Gius. Caimo vor (II° libro di Canzonette a 4 v. 1584 und libro IV° di Madrigali. Venezia, Vincenzi et Amadino, 1585); während er *Fis*, *Cis*, *Gis* überhaupt nur auflöst durch Weglassung des ♯-Zeichens — ♯ gilt bei ihm für die Note, vor der es steht, und wird daher wiederholt, ♯♩ ♯♩ etc. —, setzt er für ♭ auch im genus durum durchgehends ♮. — Den eigentümlichen Fall, daß Romano (II° libro de suoi Madrigali »Le Sirene«, Venezia, Scotto, 1577) im genus durum zweimal ein *F* mit dem ♮-Zeichen versieht, obwohl kein *Fis* in der Nähe steht, werden wir später behandeln [1].

Pietro Taglia (I° libro de Madrig. a 4 voci, Milano, Moscheni Frat., 1555) löst im Madrigal »Il mal mi preme« (Canto), das im genus molle steht, ♭ durch ♮, *fis*, *cis*, *gis* dagegen durch Fortlassung des Zeichens:



ebenso Lodovico Agostini Ferrarese, der im I° libro di Madrigali a 5 v. Venezia, Gardano Figl., 1570, für jede Note eigens setzt ♯𝅗𝅥 ♯♩ ♯♩ oder ♮𝅗𝅥 ♮𝅗𝅥, sowie Nicola Vicentino einmal im Madrigal »Deh cosi potess' io« des ersten Buches a 5 v. (1546) [2] ♭ durch ♮, ferner in seinem fünften Buch fünfstimmiger

[1] Vergl. S. 124 f.
[2] Vergl. S. 100, Anm. 5.

Madrigale (1572) und in den »Esempii« zu seinem theoretischen Hauptwerke »L' antica musica ridotta alla moderna prattica« (1555), während wieder andere, der älteren Epoche des Madrigals angehörige Tonsetzer *fis* etc. durch ♭ aufgelöst haben.

Francesco Orso, der in den nicht chromatischen Madrigalen seines ersten Buches *b* und *es* mit ♮ (seltener ♯) zu lösen pflegt, geht in den zwei chromatischen noch weiter: er gebraucht für ♭ und *es* meist das Signum ♮, für *cis*, *gis*, *dis*, wie für alle durch ♮ alterierten Töne fast durchwegs Buchstaben, in dieser Weise:



Von da zur Anwendung des ♮ auch für die durch ♮ erhöhten Noten war nur ein Schritt![1] Nur das durch ♮ erhöhte *h* wird einigemale mit dem ♮ gelöst. Orso hatte übrigens seinen guten Grund, mit Buchstaben zu operieren. Er fürchtete, daß die Sänger, vor lauter Versetzungszeichen ratlos, seine Intentionen mißverstehen möchten, weshalb er auch am Schlusse der dem Buche vorangestellten Dedikation eine kurze Erklärung giebt: »Agli Lettori. Mi è parso necessario; accioch' io sia inteso in questi due ultimi Madrigali fatti da me nel genere cromati*cho* (!) ... ho segnato un semitonio solo ... mi risoluto usar questo segno ♮ il quale facesse l' istesso ufficio nell' alzar la voce, che fà il bemolle nell' abassarla: cio è, chẽ dove si trovasse questo segno, s' intendesse esser' il mezo accidentale, che può cadere tra l' uno, e l' altro estremo intervallo ...« Ganz klar ist diese Erläuterung nun allerdings nicht. Das ♮ soll die Aufgabe haben, »alzare la voce«, d. i. die Stimme zu erhöhen (erheben), wie das ♭ die Aufgabe hat, »abassare la voce«, d. i. die Stimme zu erniedrigen (sinken zu lassen). Orso kann hier sowohl die Tonstufe als die Tonstärke gemeint haben. Daß er zunächst die erstere im Sinne hatte, setzen der Nachsatz »cio è, che dove si trovasse ...« und,

[1] Erst der Drucker Valentin Schönig in Augsburg zog diese letzte Konsequenz; leider hat er sie nicht zum Prinzip erhoben. Vor 1600, so in Hans Leo Hasler's »Neue Teutsche Gesang nach art der welschen Madrigalien vñ Canzonetten | mit 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen. Durch Hanns Leo Hasler | von Nürmberg ... Augspurg Valentin Schönigkh. 1596«, setzt er noch ♯ als Auflösungszeichen; aber schon in den »Sacri Concentus Quatuor, 5, 6, 7, 8. 9, 10 & 12 vocum a Joanne Leone Haslero Norimbergense. Editio Nova. MDCI. Augusta Vindelicorum, apud Valentinum Schoenigium« druckt er ♮ als Lösungszeichen für *B*♭, für *Es*♭ aber freilich stets ♯. für *fis*, *gis*, *cis*♯ etc. ♭. — Vergl. auch Vierteljahrsschr. f. M.-W., 1893, XI. S. 47 f. — In den chromatischen Stücken Orso's gelten übrigens die Accidenze ♭ und ♯ auch für mehrere aufeinander folgende Noten gleicher Tonhöhe.

wie wir bald zeigen werden, die Stücke selbst außer Zweifel. Es wäre aber auch nicht unmöglich, daß er zugleich mit dem ♮ und ♭ eine dem *crescendo* und *decrescendo* ähnelnde Ausführungsweise verknüpft wissen wollte. Jedenfalls dürfte es nicht Wunder nehmen, wenn in dieser Zeit des musikalischen Experimentierens ein Halbjahrhundert vor Mazzocchi die dynamische Nuancierung schon Gegenstand ernster Versuche gewesen wäre.

Dem gleichen Bedürfnis nach Klarheit in der Accidentienfrage, die durch die stetig wachsende Zeichen-Häufung, wie sie eben aus den gesteigerten chromatischen Anwandlungen der Komponisten naturgemäß resultierte, nachgerade brennend geworden war, entsprangen mit der bereits berührten Dedikation zu dem 1551 von Gardano neugedruckten Sammelbuch dreistimmiger Madrigale übrigens auch die Vorreden von Caputi, Melio, Salzilli, Tropea, Milanuzi, Mazzocchi. So bittet Caputi die Sänger, in seinen Werken die Note, welche in ♭ *fa*, ♭ *mi* oder *E la-mi* steht, nur dann mit dem ♭ molle zu singen, wenn es ausdrücklich vorgezeichnet ist, »per evitar l' inconveniente d' havervi a ponere altro segno, quando non alzando il canto più d' una Nota sopra della *Là*, convenga, che quella tal Nota non sia *Fa*, ma *Mi*« (»damit man nicht in die unangenehme Lage gerate, ein anderes Zeichen setzen zu müssen, wenn die Note nicht höher steige als eine Note über das *La* und diese Note zufällig nicht *Fa*, sondern *Mi* wäre«); desgleichen, so schließt er, habe man darauf zu achten, daß das ♮ für jene Note resp. Noten gelte, welche lediglich ihm[1] (genau) auf derselben (System-)Linie (apprèsso nel medesimo luogo) folgen, unmittelbar, d. h. ohne daß andere höhere und tiefere Noten oder gar Pausen dazwischen ständen. Caputi präcisiert also seinen Standpunkt bezüglich der Setzung und Ausführung des ♭ und ♮ viel genauer als Orso. Seine zweite Vorschrift bezüglich des ♮ richtet sich gegen die namentlich in den älteren Stimmbüchern beliebte Druckmanier, das Lösungs- oder Warnungszeichen ✶ nicht der zugehörigen Note, sondern irgend einer der nächsten vorausgehenden beizusetzen. Dom. Mar. Melli's Apostrophe »An die Leser« (1602) bezieht sich auf die Generalbaß-Notierung; »... però s' ha d' avertire come il ♭ molle posto sopra le note mostra la terza minore nelle parti di mezo (in den Mittelstimmen), il ♯ diesis la terza maggiore ...«, ebenso Milanuzi im »Secondo Scherzo« (1625): »... Non si son posti ne meno nel Basso Continuo i numeri, i diesis, ne i ♭ molli per dar gli accompagnamenti ... per esser facile à chi sonara l' haver l' occhio all' una, e l' altra

[1] »... avvertano, che quando si trova segnato il ♮, hà da servire per ... Note che solamente *li* segueno ...«; »li« kann sich nur auf »il ♮« oder vielmehr »gli ♮« beziehen.

Parte«. Crescentio Salzilli warnt die Sänger (in den zwei Büchern fünfstimmiger Madrigale, 1607 und 1611), »che non cantino ♯ ò ♭ se non dove sono segnati«, woraus erhellt, daß die Übergriffe der Cantanti bezüglich der Accidentien in dieser Zeit noch immer florierten. Tropea (1621) will ebenfalls die Versetzungszeichen nur da ausgeführt wissen, wo sie stehen: »Facciasi il ♮ quadro, il ♭ molle, & il ♯ semitono nella quella Nota, ove sono segnati«. Und endlich Mazzocchi, der in seinen berühmten zwei Vorreden zugleich wertvolle Dokumente liefert für die Chromatik und Enharmonik im 17. Jahrhundert, faßt die früheren Resultate in seiner Art genial zusammen. Die Vorrede zu den Dialogen und Sonetten (1638) giebt (von S. 179—182) Aufschluß über die »Diesis cromatico ed enarmonico«: »× (Diesis Enarm.) bedeutet die Steigung um einen kleineren Halbton (Semituono minore), wenn es auch von demselben Wert ist, wie das ♯ (Diesis Cromatico). Das chromatische Zeichen schreitet von einem Ton zum anderen (d. h. es durchschreitet einen Ganzton), das enharmonische dagegen nur einen großen Halbton (d. i. *E F*, *H C*); wenn man auf der Saite ♭ *fa* um einen Halbton steigen will, um sie ♭ *mi* (*H*) nennen zu können, macht man gewöhnlich ein ♯, was genau einem ♮ entspricht. Doch in den Madrigalen, die in der Musik ziemlich viel Ansehen genießen, pflegten die bedeutendsten Autoren, wenn sie ♭ molle zum *mi* (*h*) machen wollten, das ♯ zu setzen und nie das ♮ (letzteres nur, wenn das ♮ quadriert werden soll [? quadrare] oder bei Schlüsseländerung) . . . und es findet sich dies beobachtet bei Marenzio, Macque, Manna, Pecci, Luzzasco, dem Fürsten von Venosa und jedem anderen guten Autor . . .« In der Vorrede zur Partiturausgabe der fünfstimmigen Madrigale (1638) verweist Mazzocchi auf das Avvertimento in seinem Drama »La Catena d' Adone« (1626), wo er die schon von Caputi, Salzilli und Tropea her bekannte Vorschrift giebt: man solle kein ♯ und ♭ anwenden, wenn es nicht besonders signiert ist, ausgenommen die Noten, welche unmittelbar auf derselben Tonstufe folgen und, damit nicht durch eine unnötige Häufung (!) der Accidentien Verwirrung entstehe, so lange mit dem gleichen Zeichen der vorangehenden ersten Note versehen zu denken sind, bis ein anderes verschiedenes Zeichen den Wert des ersten aufhebt. Dann kommt M. auf das oben schon berührte Signum enharmonicum × und knüpft daran die denkwürdige Einführung eines neuen Zeichens V, welches bedeutet: Aufsteigen (sollevatione) oder messa di voce (Schwellton), d. h. die Stimme hat nach und nach anzuschwellen und der Ton (die Tonhöhe) zugleich »per esser specie della metà del ×, come si vede, e si pratica negli Enarmonici« (»weil es [das V] eine Art Hälfte des × ist, wie man sieht und wie man es in den enharmonischen [Madrigalen] anwendet«). Maz-
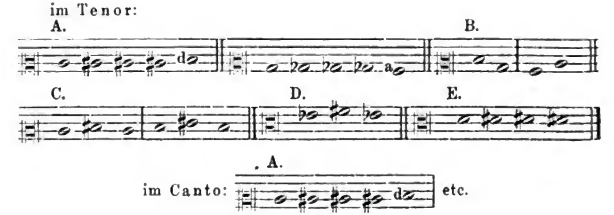
zocchi's eigenes Crescendo-Zeichen »c« hat, wie wenige Zeilen später erklärt wird, lediglich die Aufgabe des An- und Abschwellens ohne Tonerhöhung[1]. Sein V gemahnt an das ♯ (und ♭) Francesco Orso's; es beweist, daß es unserer Mutmaßung von einem Doppelsinn der Ausdrücke »alzare« und »abassare« nicht an realem Boden fehlt. Im übrigen giebt der Schlußpassus »come si pratica negli Enarmonici« einen Fingerzeig für die Ausführung der enharmonischen Kompositionen des Vicentino; denn an ihn wird Mazzocchi in erster Linie gedacht haben, wenn er von enharmonischen Stücken redet. Wo also Vicentino seinen enharmonischen Punkt über die Note setzt, dürfte er mit der substantiellen Alteration des Tones sehr wohl auch eine dynamische nach Art des Mazzocchi'schen Schwelltons V beabsichtigt haben. Damit würde so manche Unklarheit seines chromatisch-enharmonischen Systems aufgehellt. Doch davon später. — Die Auflösung des ♯ durch ♭ und des ♭ durch ♯ verfolgen wir in Drucken und Handschriften durch das ganze 17. Jahrhundert[2].

Wie Tudino befaßt sich auch Francesco Orso mit echten »chromatischen« Madrigalen, die aber — weit eigenartiger — durch häufigsten Gebrauch der Accidentalen, des chromatischen Sekundschrittes, vor allem der Töne »*dis*«, »*as*«, ja selbst »*des*«, »*ais*« und »*ges*«, eingeführt mit stets tonmalerischer Tendenz, vom landläufigen Madrigaltypus sich absondern. Auf dem Titel seines I° libro di Madrigali a 5 voci, 1567, vermerkt Orso: »con due Madrigali Cromatici nel fine«; das will sagen: die zwei Stücke am Schlusse sind in der neuen Manier, die übrigen im herkömmlichen Satz gearbeitet[3]. Daß dieser herkömmliche Satz,

[1] »Questo *C* dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soavità la voce di spirito, *e non di tuono*, così anche doppo successivamente si debba à poco, à poco andar smorzando e tanto pianeggiarla insieme, che si riduca all' insensibile, ò al nulla ...«

[2] So z. B. in den handschriftlichen Opernpartituren der Cesti, Cavalli, Bontempi, Steffani, in des letzteren Duetti, in Instrumentalkompositionen etc.

[3] Auf der letzten Seite (kurz vor dem Manuskript) ist in jedem Stimmhefte (den Alt ausgenommen) eine »Tavola« von anscheinend chromatischen Kadenzen:



wie bei Lasso, dem Zeitgeschmack folgend, von mittelbarer Chromatik stark infiziert ist und sogar direkte Antidiatonicismen augenscheinlich nicht mehr als solche betrachtet, mögen folgende Beispiele aus den »nicht chromatischen« Stücken darthun: Der chromatische Sekundschritt in »Amor tu 'l senti« (Alt), »Tallhor m' assale« (Quint.), »Pon fren' al gran dolor« (Tenor); die chromatischen Gänge in »Hor volgi signor mio« (Cantus und Tenor)
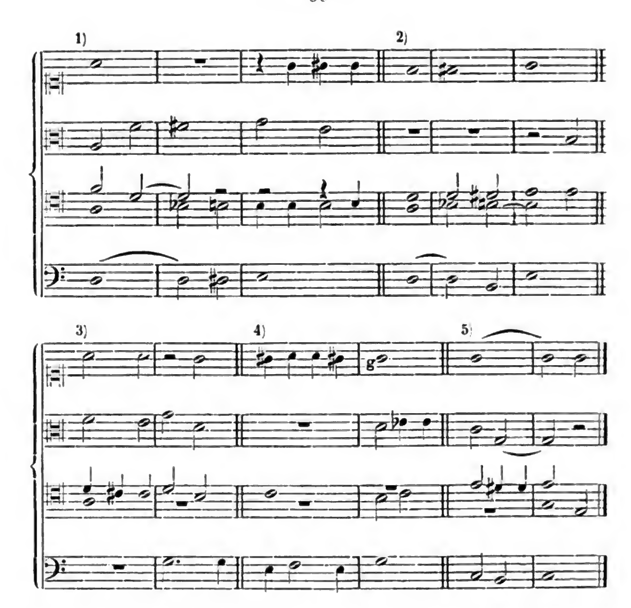


in »Aprea la terra 'l sol'« etc. Außerdem bezeugen viele Madrigale durch raschen Tempowechsel, welch neuer, freier Geist in ihnen waltet; besonders auffallend ist in dieser Hinsicht das Stück »Un lauro«; da haben wir z. B. im Alt: $^{3}/_{1}$, $^{4}/_{3}$, $^{1}/_{4}$, ₵, $^{4}/_{3}$, $^{3}/_{4}$, im Baß $^{3}/_{2}$, $^{4}/_{3}$, ₵, und so in den übrigen Stimmen. Im Madrigal »Vergine chia« endlich begegnet uns »*dis*« (Quinte):



Die »chromatischen« Madrigale dagegen treten vollständig aus dem Kreise der bisher besprochenen Kompositionen; sie sind fast überreich an melodischen und harmonischen Abnormitäten. Wiederholt bringt Orso den Ton »*ais*«, sehr häufig »*dis*«; die Melodien bildet er durch lange Ketten auf- und absteigender Halbtonschritte, was den daraus sich entwickelnden Modulationen ein leidenschaftliches Gepräge verleiht. Freilich gereicht diese unruhige, buntschillernde Stimmführung dem harmonischen Gefüge nicht immer zum Vorteile; es entstehen natürlich zahlreiche Querstände und abstruse Tonverbindungen, die den Eindruck des Gesuchten, Bizarren noch verstärken. Eine besondere Vorliebe bekundet Orso für den sowohl vorbereitet als unvorbereitet eingeführten übermäßigen Dreiklang und für übermäßige Melodieschritte (wie den übermäßigen Sekundschritt im Baß). Er gebraucht den ersteren fast immer zur Kadenzbildung V_6 I, z. B. in »Il cantar nov' e«:
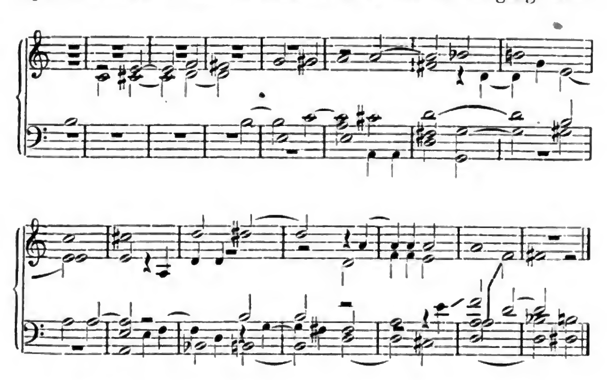
Oder sollen die ♮ und ♭, etwa als Erläuterung der dunklen Vorrede, die verschiedenen Möglichkeiten (Zwischenstufen) des Intervalls versinnlichen? (Vergl. S. 83.)



Man beachte die kühne Modulation (1) von *D*-moll nach *E*-moll-*E*-dur vermittelst zweier Sextakkorde; in Beispiel (4) die Umwandlung des übermäßigen Dreiklangs (Sextakkord) auf *C* in *G*-dur, und unmittelbar darauf *c*-moll! — Selbstredend gab auch hier der Text den Anstoß zu solchen unerhörten Neubildungen. Es ist das 164. Sonett von Petrarca[1] (Madrigal »Cosi mi sveglio« hat die zweite Hälfte desselben als Unterlage). Der Dichter besingt die Schönheit seiner Laura, die selbst den Glanz der Sonne in den Schatten stellt: »Der neue Sang, das Klagen der Vögel, schallt in erster Morgenfrühe durch die Thäler, und das Plätschern flüssiger Krystalle herab in klare, frische, muntere Bäche. Aurora, die Schneeige mit den Goldlocken, deren Liebe nie getäuscht, nie betrogen hat, weckt mich beim Klange der lieblichsten Tanzmusik, ihrem Alten die weißen Haare kämmend. So erwacht' ich, die
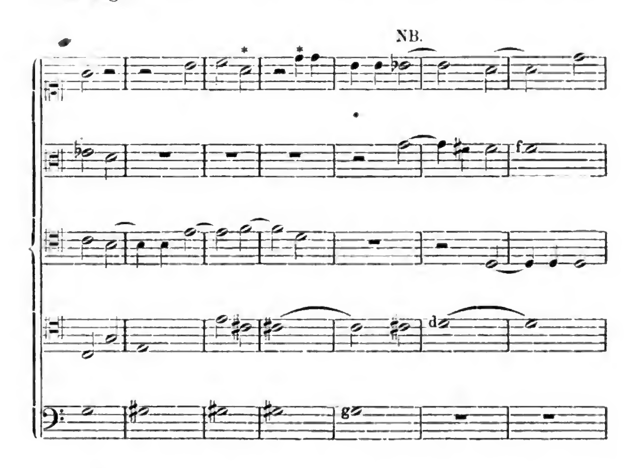
[1] Vergl. Giacomo Leopardi, Rime di Petr., Milano 1893. S. 210. — Fr. W. Bruckbräu, Fr. Petrarcas sämtliche italienische Gedichte. München. 1829, II, S. 13, Nr. 182.

Göttin der Morgenröte und die Sonne zu begrüßen, die bei ihr ist, und noch mehr die andere, von der ich in den ersten Jahren geblendet wurde, und es noch bin. Einst sah ich beide miteinander erstehen, und in einem Augenblicke, in einer Stunde ließ diese die Sterne, und jene die Sonne verschwinden«. Neunzehntel der Chromatik in den beiden Stücken sind wohl auf das Konto der ersten Verszeile zu setzen »Il cantar *novo* e 'l *pianger* degli augelli«. Daß aber auch der Gedanke »e 'l mormorar de' liquidi cristalli« an dem chromatischen Melos der Eingangstakte:
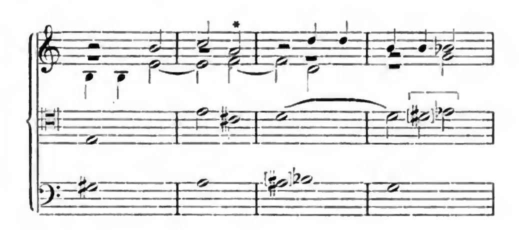


und die Worte »amorosi balli«, »lucidi, freschi rivi e snelli«, vielleicht noch »neve il volto — oro i capelli« und »Pettinando i bianchi velli« an den freien, sichtlich auf besondere, das poetische Bild unterstützende Klangwirkungen berechneten Akkordgängen keinen geringen Anteil hatten, liegt auf der Hand. Ist doch das Streben des Komponisten nach subjektivem Ausdruck, nach Plastik und Prägnanz in der Verteilung des dichterischen Stoffes auf zwei, auch in der Struktur etwas verschiedene Tonsätze kenntlich genug. Bei »Cosi mi sveglio« beginnt der IIª pars nicht mehr in den langgezogenen chromatischen Linien, sondern mit einem in der Hauptsache dreitaktigen chromatischen Skalen-Motiv im Tenor, dem sich sofort im Quintus ein neuartiges Thema gegenüberstellt, das dann vom Alt und Cantus bald beantwortet wird, während im Iª pars das Thema in viel größeren Abständen eintritt. Schon dadurch ist der Charakter der beiden Sätze ein verschiedener; im übrigen deutet auch die forciertere Anwendung des Chromas im IIª pars auf die Absicht des Tondichters, hier lebhaftere Farben zu geben.

Was nun die daselbst auftauchenden sonderbaren Harmonieschritte und Intervalle anbelangt, so scheint Orso ein Anhänger Vicentino's zu sein, dem er an Radikalismus im Chromatischen noch einige Längen zuvorkommt. Stellenweise wirft er faktisch jede diatonische Fessel von sich und führt uns wahre Musterbeispiele von Ultrachromatik vor, die selbst heute von ihrem Raritätswert wenig verloren haben. Was soll man zu folgender Harmonik sagen?
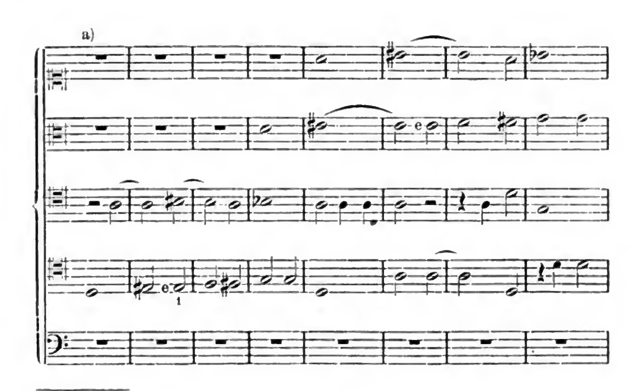


Die äußerst harten Akkorde (*) *gis cis f a* und *gis cis d d* lassen sich wohl leicht korrigieren, wenn man das zweite und dritte *gis* im Baß, sowie das zweite *cis* im Tenor um 1/2 Ton, also zu *gisis* und *cisis* erhöht. Aber wir haben keine Belege dafür, daß Orso hier wirklich eine unserem Doppelkreuz entsprechende Alteration wünschte. Denn seine Vorrede sowohl als die dem Buch angefügte Tavola bestärken die Annahme, daß er dem ♯ die Kraft zugeteilt wissen wollte, den Ton nicht absolut, sondern relativ zu alterieren, d. h. im Verhältnis zur vorausgehenden und nachfolgenden Melodiestufe: die Figur hätte demnach (»il mezo accidentale, che può cadere tra l'uno, e l'altro estremo intervallo«) den realen Wert:
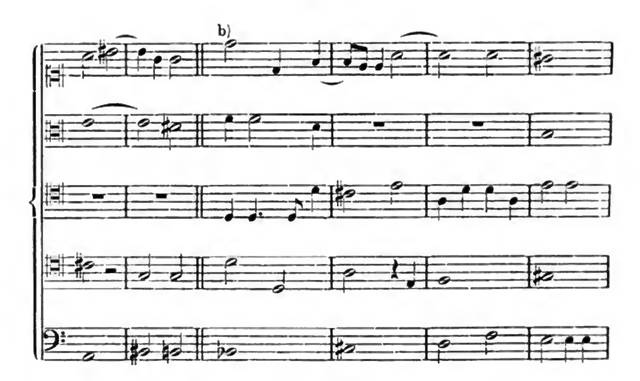
d. i. das ♮ macht jeden unmittelbar folgenden Ton um eine halbe Stufe höher als den eben vorausgehenden. Die genannte Stelle klingt dann aufgelöst so:



sie hat damit freilich bis auf den übermäßigen Dreiklang (Sextakkord auf *a**) von dem ursprünglichen aparten Aussehen alles eingebüßt. Auch der hochmoderne verminderte Septakkord auf *Cis* $^{3\,7}_{\sharp 5}$ (NB), der sich vermittels des übermäßigen Dreiklangs auf *B* $^{\sharp}_{6\,7}$ in die Dominante von *G* löst, ist auf diese Weise eliminiert. — Nicht minder problematisch erscheinen die Eingangstakte des zweiten Teils »Cosi mi sveglio« (a):



[1] Dieser Buchstabe ist im Tenorheft sehr undeutlich; aber es darf analog dem Alt »*e*« angenommen werden.
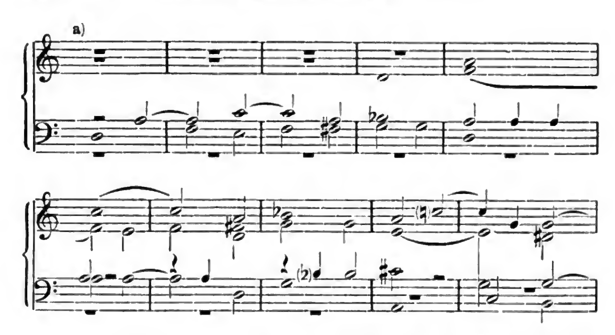


Die beiden »*e*« und die Versetzungszeichen ♯ bei *E* und *H* stehen so in dem Originaldrucke. Wir haben also hier zum erstenmal *his* und *eis*. Daß ♯ kein sogenanntes »Warnungszeichen« ist, das dem Sänger ein »Cave Fa« zuruft, erhellt schon aus dem Vermerk »*e*«. Außerdem widerspricht dieser Annahme der sich aus dem Duktus der vier Stimmen ergebende Zusammenklang. Ein *H* und *E* (Takt 5 und 6) hätte grausame Nonen und Quinten im Gefolge. Es kann also nur die dem ♯ zukommende Wirkung, Erhöhung des Tons um eine halbe Stufe, beabsichtigt sein. Somit verdiente dieses zweite Stück richtiger den Namen »enarmonico« und zwar »enharmonisch« im modernen, nicht Vicentinoschen Sinne. Was aber Orso mit der merkwürdigen, in der ganzen Zeit einzig dastehenden Notierung eigentlich wollte, ist nicht klar. Warum hat er nicht gleich *C* und *F* gesetzt? Oder wollte er irgend einen gelehrten Einfall beweisen? Die Art, wie er *his* und *eis* einführt, spräche fast dafür, daß er die Anschauung von der Teilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne[1] gehabt hätte, wie Willaert.[2] Dann würde er allerdings mit seinem Vorbilde Vicentino nicht mehr zusammengestellt werden dürfen, da dieser die Fünf-Teilung des Ganztones vertritt. — Wie die vorgenannte ist auch diese Stelle sehr einfach auf eine faßliche Gestalt zu reduzieren, wenn man an den Platz der alterierten Töne *his* und *eis* die Note des wahren Klanges setzt, (ein Verfahren, das wir später
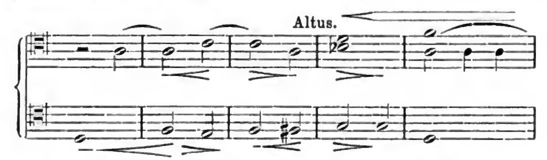
[1] Danach wäre eben *his* mit *c*, *eis* mit *f* identisch, und nicht ein eigner zwischen *h* und *c*, *e* und *f* liegender Ton, wie man in dieser Zeit allgemein zu verfechten beliebte.

[2] Vergl. S. 33. — Auch Winterfeld, Gabrieli I, 118.

auch in dem bekannten, enharmonischen Madrigal »O voi che sospirate« von Marenzio anwenden müssen):



Dynamische Nuancen[1] würden durch diese Auflösung keineswegs ausgeschlossen sein, wenn überhaupt Orso solche mit dem ♮ und ♭ verbinden wollte. Quintus und Tenor z. B. wären dann folgendermaßen auszuführen:



»*His*« und »*eis*« finden sich ferner noch in Takt 12, 14, 16, 33, 34, 35 und 58 (*eis*) — Takt 20, 44 (*his*). Sie haben überall harmonische Verhältnisse im Gefolge, die sich durch unsere Reduktions-Methode sehr einfach gestalten. — Was nun die zweite oben angeführte Stelle (b) anbelangt, so handelt es sich hier um den, selbst in der modernen Vokalmusik verpönten, übermäßigen Sekundschritt: *b-cis* (Baß) und *f-gis* (Tenor), ferner *f-gis* (Quintus) und *fis-es* (Baß)[2]. Äußerlich unterscheidet er sich in nichts von dem vorher behandelten Sekundschritt *d-eis*, *a-his*; aber so, wie sie bei Orso beide auftreten, hat dieser melodischen Charakter, (repräsentiert eine Art kleine Terz), jener einen entschieden harmonischen, indem er für die Modulation von ausschlag-
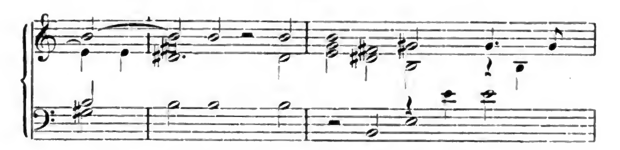
[1] Vergl. Seite 83 ff.
[2] Ähnliche Bildungen finden sich auch Takt 69/70, 87/88.

gebendem Einfluß wird. An obigem Beispiel sehen wir dies ganz deutlich: Innerhalb zweier Taktpaare springt der Komponist von *B*-dur über *A*-dur und *D*-moll nach *E*-dur. Überhaupt drängt sich sowohl in diesem zweiten als auch dem ersten Madrigal das harmonische Element stärker als je in den Vordergrund.

Harmloser als Orso's Chromatik ist die Giulio Fiesco's, dessen wir bereits gedachten. In seinem I° libro di M[li] a 4 voci (1554) begegnen wir nun nicht nur einem »*Madrigale cromatico*«, sondern auch einem eigenen »*M. diatonico*«. Das ist ein sprechender Beweis, daß die Komponisten sich eben durch die Häufung der Accidentalen in einem argen Dilemma befanden. Wenn sie den Zuhörern ab und zu ein Madrigal vorführten, mit der Bezeichnung »chromatisch«, dann wieder eines als speziell »diatonisches«, so mußten sich diese wohl fragen, was dann von der übrigen Musik zu halten sei. Artusi meint, sie wäre »eine Mischung aus Diatonisch und Chromatisch«; Vicentino geht weiter und behauptet bei jenem berühmten Streit mit Lusitano, sie sei aus allen drei Geschlechtern, diatonisch, chromatisch und enharmonisch gemischt[1]. In Wirklichkeit war, wie wir gesehen haben, die Diatonik schon lange durchbrochen. Jenes Madrigale diatonico »Nova angioletta« [der Text ist von Petrarca, Madrigal III. (Leopardi, Rime. S. 119)], welches Giulo Fiesco jedenfalls als drastischen Gegensatz zu seinem »M. crom.« hingestellt hat, zeigt die — nach dem Begriff der Alten — reinste, idealste Diatonik. Die Beisetzung der Accidentalen ist geflissentlich vermieden und, wie in den früheren Zeiten, dem Sänger bei der Ausführung überlassen. Was von der vermeintlichen Rettung der Diatonik durch äußerliche Vermeidung der Accidentalen bei den Alten zu halten ist, wurde bereits besprochen[2]. Auch Vicentino führt uns in seiner »L'antica Musica« ein diatonisches Madrigal vor[3]; es entspricht in der möglichsten Vermeidung der Versetzungszeichen genau dem obigen. Fiesco's übrige Madrigale weisen nichts Ungewöhnliches auf; sie zeigen die nämliche mittelbare Chromatik, die wir bisher so oft kennen gelernt haben; aber auch sein Madrigale cromatico »Bacio soave con ch'il cor« ist nur durch die auffallend häufige Anwendung des Unterhalbtones »*dis*« bemerkenswert; dieser allein verleiht ihm die eigentümliche Färbung des »chromatischen Madrigals«. Selbstredend steht auch bei Fiesco das Chroma in nächster Berührung mit dem Textinhalt. Der Vers »Bacio soave con ch'il cor mi punse« veranlaßt den Tondichter zu folgender Modulation:
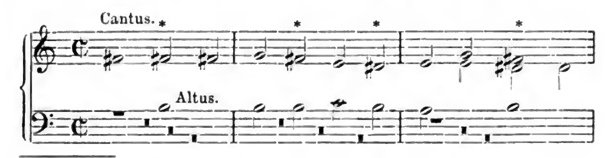
---

[1] »L'antica musica ridotta alla moderna prattica«, fol. 95[a], vergl. Seite 107.
[2] Vergl. auch C. v. Winterfeld, Gabrieli I, S. 78.
[3] A. a. O., cap. 25, fol. 52[a].



Ähnlich bringt er auf »dolce« die Harmonie: e: IV I $\overset{\sharp}{\text{V}}$ I, auf »Riposo« e: I $\overset{\sharp}{\text{V}}$ I. Also auch hier ausgesprochenes harmonisches Empfinden. — Den von den anderen Chromatikern sonst mit großer Vorliebe — oft bis zum Überdruß — angewendeten chromatischen Sekundschritt finde ich dagegen nirgends.
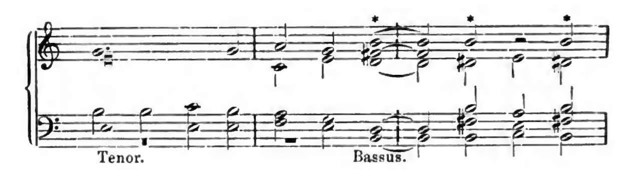
Zu den Chromatikern gehört auch der schon[1] erwähnte Pietro Taglia. In seinem I° libro di M^li a 4 voci (Milano, Moscheni Fratelli 1555)[2] wendet er häufig den Ton »*as*« an, im Madrigal »Lasso me che più m'ard'e« »*dis*« auf die Worte »mi ferisce« (!); im übrigen zahlreiche mittelbare Chromatik, die übermäßige Quarte *c fis* im Alt (»Gl'inganni manifesti«), die Quinte *fis cis*, Alt (»Arse cosi per voi«, am Schluß wiederholt), den übermäßigen Quintsprung *f cis* (»Madonna se pensate«, Tenor), die chromatischen Halbtonschritte *cis c b*, (ebenda, Cantus) *f fis* (»Deh fate homai«, Tenor), ♮ *b* (»Il mal mi preme«, Canto), Quint-Sprünge *es as*, und deren Umkehrung, besonders im Baß u. dgl. Wie schon angedeutet, verdanken auch hier die Chromatismen ihr Dasein dem Text: die Wendungen *fis dis c* dem »ferisce«, *fis cis* dem »fiamm' e foco«, Wendungen mit »*as*« dem »ghiaccio 'l foco e dolce«, »Se 'l dolor che mi sforza«, »teco vaneggio« etc. Trotz dieser Freiheiten erinnert aber die Chromatik Pietro Taglia's lediglich an die der ersten Periode Rore's, in dessen IV° libro di M^li a 5 voci (1563) wir auch von ihm ein Stück »Discolorato hai mort' il più«[3] zu 5 Stimmen finden, das besondere Erwähnung verdient. Es beginnt:



[1] Siehe Seite 82.
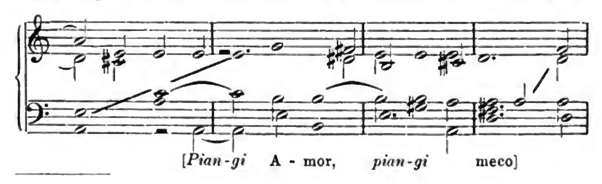
[2] Biblioteca Basevi (Istituto musicale) in Florenz. Taglia's fünfstimmige Madrigale (I° und II° libro) konnte ich nicht einsehen. — Der sorgfältige Druck obiger vierstimmiger Madrigale ist besonders hervorzuheben (Interpunktionszeichen, Accente und korrekte Textunterlage).

[3] Text von Petrarca. Sonetto XV (Leopardi, a. a. O., S. 266).
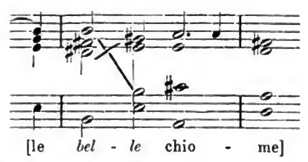


Das ist ein ganz prächtiger Eingang zu dem tiefpoetischen Text[1]. Er zeigt, daß der Komponist den Dichter voll verstanden hat. Erst das gewichtige dreimalige »*fis*« im Cantus auf »Discolorato«, im weiteren Verlauf von den übrigen Stimmen nachgeahmt, dann das bewußte, fast rhythmisch berechnete Hervortreten des *H*-Dreiklanges (*), endlich der volltönende Zusammenklang des ganzen Chores auf »*Che mai si vide*« — wie könnte man eine Todtenklage schlichter und rührender einleiten. Zu beachten ist ferner die rhythmische Analogie der beiden ersten und letzten Takte: in Takt 1 und 5 erscheint der *H*-Akkord als Thesis an zweiter Stelle (ebenso im dritten Takt) — in Takt 2 und 6 jedesmal als Arsis. Das Sätzchen erhält dadurch eine seltene deklamatorische Bestimmtheit und Sprechsamkeit. Auch im übrigen zeichnet sich das Madrigal durch edlen Schwung aus; über dem Ganzen liegt ein Hauch von tiefer Schwermut. Wenige Kompositionen des 16. Jahrhunderts sind von soviel individueller Empfindung durchtränkt, nähern sich so stark modernem Fühlen, wie dieses durchaus eigenartige Gebilde.

Als Chromatiker legitimieren sich in dieser Periode noch: Francesco Manara, der in seinem ersten Buch vierstimmiger Madrigale (1555) nicht nur in mittelbarer Chromatik geradezu schwelgt, sondern auch durch *as* und *dis* seine Sympathien für den neuen Kurs dokumentiert. Daß er dabei wie die Vorgenannten vom Text sich anregen läßt, zeigen die Citate aus »Se mai cortese fusto«:
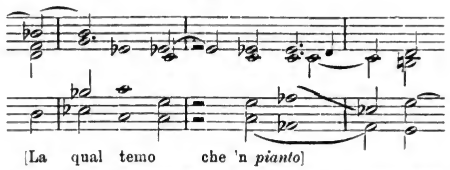


[1] Dem Dichter erscheint seine dahingeschiedene Laura; so ist sie ihm genommen und wiedergegeben. Ihr leuchtendes Auge aber, ihr strahlendes Gesicht — wohl hat es der Tod entfärbt — (»Discolorato hai, mort, il più bel volto!«) und der Liebreiz ihrer Worte vermögen nur einigermaßen seinem namenlosen Schmerze Trost und Linderung zu gewähren.
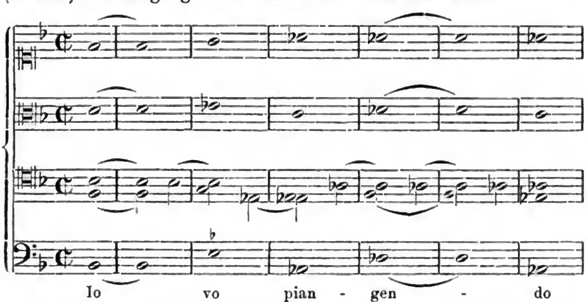
und



sowie aus »Il di che costei«, 2ª p.



Hettore Vidue, dessen Madrigale sich in Sammelwerken und Lasso'schen Madrigalbüchern zerstreut finden, gebraucht in dem Stück »Si che s'io« (Il Desiderio: II° libro d. M. a 5 v. di div. autori, Ven. Scotto, 1566) wiederholt *As* und in »Io vo piangendo« (ebenda) am Eingang *As* und *Des* zur Text-Illustration:



Giovan Florio bringt in dem Madrigal »Febre importuna« (ebenda) neben verschiedenen anderen Freiheiten *Dis* auf die Worte »il tuo dolor« (Tenor), »cangiar« (Tenor, Alt), »impallidite« (Canto), »Che ben parmi sovente« (Quinto).

Ferner sind zu nennen: Giovan Nasco [mehrmals »*as*« in I° libro di M[li] a 4 voci. Ven. Gard. 1555[1]; in Canzon et Madrigali

[1] Das am Ende des Buches befindliche Stück »La Canzon di Rospi et Rossignuol« weist von der Mitte des zweiten Teiles »Amarilli parla« und im ganzen dritten Teil »Damon parla« Taktpunkte auf.

a 6 voci, Ven. Gard. 1562, den chromatischen Sekundschritt, die verminderte Quarte auch in der eletta di tutta la Musica intitolato Corona, I° libro 1569 di diversi], Claudio da Correggio [I° libro di M[li] a 5 voci. 1566. »*as*« auf die Worte »o dolcissime pene« (im M. »O dolce servitù«), auch sonst den chromatischen Halbtonschritt und freiere Behandlung der Subsemitonien] und Andrea Gabrieli [Madrigale zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen 1566—1607].

Anwendung mittelbarer Chromatik (besonders des chromatischen Sekundschrittes), dagegen Vermeidung der alterierten Töne ist die Signatur der Komponisten: Giovanni Contino (Marenzio's Lehrer) [I° l. d. M[li] a 5 v., Ven., Scotto 1560][1], Aless. Striggio [I° l. d. M. a 5 v., Ven., Gard. 1560], Girolamo Parabosco [Madr. a 5 v., Ven., Gard. 1546][2], Cambio Perissone [Madr. a 5 v., Ven. (1545)][2], Franc. Corteccia [I° l. d. M[li] a 5/6 v., Ven., G. 1547. — I° l. d. M. a 4 v., Ven., Gard. 1547[3] u. a.], Hoste da Reggio [I° l. d. M. a 3 v., Ven., Gard. 1562], Ihan Gero, Ant. Barrè, Ferabosco, Heliseo Ghibeli [I° libro. d. M[li] a 3 v., Ven., Gard. 1552] und Franc. Portinaro [II° l. d. M. a 5 v., Ven., Gard. 1554].

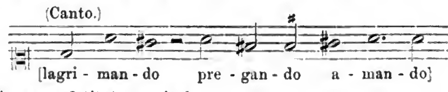
Daß es neben diesen fortschrittlichen Meistern in der ganzen Epoche aber auch nicht an solchen mangelte, die sich den Neuerungen mehr oder minder verschlossen und von mittel- oder gar unmittelbarer Chromatik fast keinen Gebrauch machten, mögen folgende Namen erhärten: Francesco Bifetto, (I° l. d. M. a 4 v., 1547)[3], Lupacchino, Gioseffo Guami (I° libro d. M. a 5, 1565)[3], Bald. Donato, Battista Conforti, Nic. Gomberth u. a. Im ganzen aber sind gegen diese Konservativen, die ihr Heil in der Erhaltung der reinen Diatonik und thunlichsten Weglassung der Accidentalen suchten, die »Zukunftsmusiker des 16. Jahrhunderts« doch bei weitem im Übergewicht. Es ist eine unumstößliche, und für die Einschätzung moderner Verhältnisse nicht unwichtige Thatsache, daß auch die »nuove musiche« des 16. Jahrhunderts innerhalb weniger Jahre bei der größeren und bedeutenderen Hälfte der schaffenden Künstler Aufnahme fand.

Ehe wir zum Abschluß unserer Untersuchungen gelangen, haben

---

[1] Vergl. auch Seite 24.

[2] Verona, Bibliothek des Teatro filarmonico. — In einem, in Archadelt's 5. Buch vierstimmiger Madrig. (1550) enthaltenem Stück »Vivo sol di speranza« schreibt Perissone mit Bezug auf den Text:



[3] Florenz, Istituto musicale.

wir einerseits der Chromatik Vicentino's, andrerseits seiner Enharmonik, als deren sonderbarsten Begleiterscheinung, und damit in Kürze dem Einfluß der Theorie und Instrumentalmusik auf die ganze Periode unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Daran knüpft sich die Betrachtung der »Romantiker« des 16. Jahrhunderts, Marenzio und Gesualdo sowie einiger verwandter Geister, nicht allein, weil sie die Ausläufer der chromatischen Bewegung dieses Jahrhunderts sind, sondern weil sie für sich einen gewissen Höhepunkt bilden durch Schöpfungen, die an Originalität und Gefühlstiefe selbst hinter den bedeutendsten weltlichen Werken eines Lasso und Palestrina nicht zurückstehen. Wenn wir uns freilich bezüglich derselben im wesentlichen nur auf ein Resumé beschränken, so geschieht das in der Annahme, daß Marenzio's und Gesualdo's Wirken, zu gewichtig, um in dem knappen Rahmen unserer Darstellung erschöpft werden zu können, Gegenstand einer Spezialarbeit bleiben muß[1].

Kapitel V.

Nicola Vicentino und die Romantiker des 16. Jahrhunderts.

Die beiden Madrigalbücher, welche uns von Vicentino's Werken allein noch erhalten sind[2], genügen nicht, um den Entwicklungsgang dieses Meisters als Chromatiker vollständig aufzuhellen. Ihr äußerer und innerer Unterschied ist so groß, daß uns in jedem Buch Vicentino als ein andrer erscheint: eine Spanne von 26 Jahren liegt dazwischen. Das II°, III° und das IV° libro sind für den Forscher bis heute verloren. Nur die in der Zwischenzeit publizierte theoretische Abhandlung »L'antica musica« vermag uns einige Anhaltspunkte über Vicentino's Anschauungen und die Beschaffenheit der drei verschollenen Bücher zu geben. Das Referat über das I° libro dei M^li^ a 5 voci (1546) würde sehr karg ausfallen, wenn uns nicht der auf dem Titelblatt stehende Beisatz »*per theorica et pratica* da lui composti *al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro*[3] *ritrovato*« zu denken gäbe.

Findet sich thatsächlich eine neue Weise in den Stücken zum Ausdruck gebracht oder bezieht sich das »nuovo modo« auf eine rein äußerliche Manier? Wir haben an anderer Stelle[4] diese Frage, das Untersuchungs-Resultat antizipierend, bereits beantwortet. Zum

---

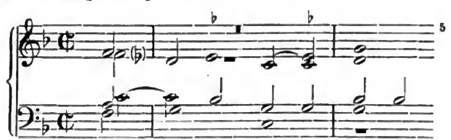
[1] Wertvolle Vorarbeiten lieferten Ambros (Geschichte der Musik IV) und C. v. Winterfeld (Gabrieli II).

[2] Vogel, Bibliothek II, 313/14.

[3] Adrian Willaert.

[4] Seite 49 f.

Verständnis dieses Resultats ist es aber nötig, auch den Untersuchungsgang hier mitzuteilen. — Von Chromatik zeigt sich nämlich in sämtlichen Stücken keine Spur; wir begegnen indes auch ebensowenig mittelbarem Chroma im Sinne harmonisch oder melodisch unerlaubter Tonverhältnisse. Das einzig Auffallende liegt nur in der korrekten Textunterlage und in der ziemlich häufigen Beisetzung der Accidentalen[1]. Freie Einsätze sind dagegen selten[2]. Die Figur mit »*des*« im Madrigal »L'alma gentil« (II^a^ parte = »Deh sol de gli occhi miei«)[3] ist aus einer zufälligen Verstellung (Metathese) des ♭ entstanden, das natürlich zum folgenden »*E*« gehört[4]. Auch harmonisch wäre — wie sich bei näherer Prüfung herausstellte — jenes »*des*« unmöglich: g : I VI IV.



Vicentino kann also nur den häufigen Gebrauch der Accidentalen mit »nuovo modo« gemeint haben. Eine andere Auslegung ist undenkbar. Wenn man aber die in den Stimmbüchern mitenthaltenen Madrigale Parabosco's (M^li^ a 5 voci di Girolamo Par., Ven., Gard. 1546) und M. Camb. Perissone's (M^li^ a 5 voci, Ven. 1545) prüft, wo sich neben dem chromatischen Halbtonschritt ebenfalls die freieste Verwendung der Accidentalen vorfindet, so scheint die obige Erklärung des »nuovo modo« noch eines Zusatzes bedürftig. Parabosco und Perissone erwähnen nichts von einem »nuovo modo«. Doch nennt sich Parabosco auf dem Titel des Buches »discipulo di M. Adriano« und Perissone, der an derselben Stelle hervorhebt, daß seine Stücke »non più ne ve-

[1] Auch als Warnungszeichen.

[2] Alle Madrigale tragen als Taktvorzeichnung die Proportio dupla ₵.

[3] Contr' Alto.

[4] Vergl. A. Sandberger, Vorwort I, Seite XXIV, Anmerkung 4.

[5] Solche Um- resp. Vorausstellungen des Accidenzzeichens, die, auf einer merkwürdigen Gepflogenheit der Drucker beruhend, in den Vierziger- und Fünfziger Jahren nichts Seltenes sind, finden wir auch an andern Stellen des Buches: »Deh cosi potess' io«:



wo das ♭, wie das ♮ den Sänger schon einen Takt früher aufmerksam macht, daß nun ein *Es* resp. *H* naht, ein Verfahren, das wohl mit den Anstoß zur größeren Sorgfalt in der Beisetzung des Accidenz gegeben haben mag.

duti ne instampati« seien (ein Zusatz, den nur der Komponist machen kann, der meint, etwas ganz besonderes mit seinem Werk zu bieten)[1], ist möglicherweise gleichfalls ein Schüler, sicher aber ein Freund des Willaert gewesen[2]. Sagt er doch ausdrücklich »composti a compiacimento de diversi suoi amici et a preghi di medemi«; wer weiß, ob nicht Willaert selbst ihm bei der Herausgabe dieses seines Erstlingswerkes behülflich war. Und nehmen wir nun das Titelblatt des Vicentino'schen Buches vor, so haben wir auch hier einen Beisatz, der auf ein näheres Verhältnis des Komponisten zu Willaert hindeutet. Dieses: »per theorica et pratica . . . composti al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro ritrovato«, wird in der Dedikation noch weiter ausgeführt: »ho io dispensato alquanto di tempo appresso il divino M. Adriano Wilaert & li primi frutti quali co'l favore del maestro . . . siano stati partoriti (s. oben Perissone) ho voluto al mondo publicare . . .« und mit folgender Übertreibung geschlossen: ». . . non si maraviglierà di questo modo di comporre, anzi da questo conoscerà et mostrerà altrui quanto miseri siano stati li tempi passati essendo stati privi per fin 'hora delli veri concenti musicali con fatica et ingegno del mio maestro ritrovati . . .« Worin der »nuovo modo«, der also von Willaert aufgebracht wurde, (ein neuer Beweis übrigens für die Berechtigung unserer früher ausgesprochenen Vermutung, daß Willaert die ganze revolutionäre Bewegung des Jahrhunderts inauguriert hat) besteht, haben wir gesehen, in einem, nach dem Glauben des Komponisten, flagranten Verstoß gegen die herkömmliche Satzregel: in der Häufung der sonst so gut wie verpönten Accidentien. Daher ist auch Parabosco's und Perissone's »nuovo modo« Willaert'scher Provenienz, nur daß diese beiden Komponisten weniger Aufsehen davon machen und lediglich mit einem Hinweis auf den Lehrer, resp. auf die entzückten Freunde, das Publikum von dem neuen Ingrediens ihrer Werke in Kenntnis setzen wollen, während Vicentino mit der Thüre ins Haus fällt, in der Begeisterung weit über das Ziel schießend, der staunenden Welt gleich »veri concenti musicali« ankündigt und Willaert geradezu als Wiederauffinder derselben preist, am Ende gar mit einer Anspielung auf die natürlich vollständig falsch ver-

---

[1] Daß er der neuen Bewegung nicht fern stand, beweist uns auch die Aufnahme dreier Stücke des Cipriano Rore in sein 1. Buch vierstimmiger Madrigale (1557).
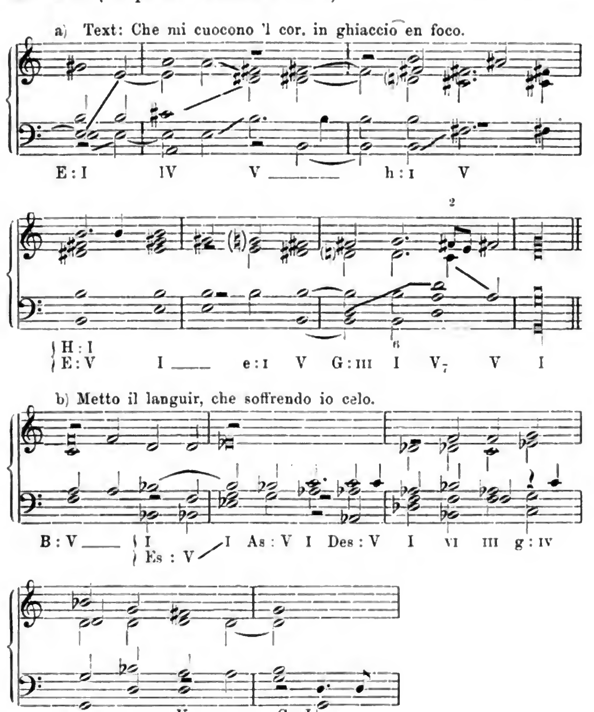
[2] Perissone war wie Cipriano Rore, der ebenfalls bei Willaert gelernt hatte, Sänger an St. Marcus zu Venedig; seine Hauptthätigkeit als Komponist fällt in die Jahre 1545 bis 1551 (in Sammelwerken bis 1570 zu finden). Vergl. Eitner, M. f. M.-G., VIII, 1876, p. 158/59. Ambros, Musik-Gesch. Bd. III (1893), pag. 528; Caffi, Storia della musica sacra I, p. 113 und Fétis, Biographie des mus. (1867) VII, p. 490. — Willaert war Kapellmeister an S. Marco von 1527—62 (von Cipriano dann abgelöst).

standenen griechischen Tongeschlechter, über die der Meister seinen Schülern wohl ab und zu doziert haben mag, — — — um einen modernen Namen für diese Erscheinung zu gebrauchen (und wir haben ihn schon gebraucht), Vicentino macht Reklame, und Perissone und Parabosco machen auch Reklame; diese mit einem zarten Register, jener mit vollem Werk (ist er ja auch derjenige, bei dem die Ideen seines Lehrmeisters den günstigsten Boden fanden und in dem gespensterhaften Phantasus, der Enharmonik, dann eine Frucht trugen, die Willaert allerdings weder erwartet noch gebilligt haben dürfte). Der Ausdruck »nuovo modo«, der im vorliegenden Fall für die (1546) schon nicht mehr »neuartige« freiere Accidenzbehandlung gebraucht wird, ist irreführend, weil das Buch eben nicht hält, was es verspricht. Mehr hinter ihm zu suchen, als einen überkräftigen Reklametric, wäre verfehlt.

Das V° libro di M^li a 5 voci (1572), in welchem Vicentino auf dem Titelblatt vielsagend »Inventore delle nuove armonie« genannt und in der Dedikation von seinem Schüler und Verehrer Ottavio Resino (dem Herausgeber des Buches) zum Erzmusiker gestempelt wird (. . . questi pochi, ma ben maturi & saporissimi frutti, che io ho non ha guari anchora rubbati quasi alla sfuggita dal fiorito e coltivato giardino del Rev. Archimusico Don Nic. V . . . . .), zeigt die fabelhafte Umwandlung, welche in diesem Künstler während der 26jährigen Zwischenzeit vor sich gegangen ist. Mit der alten Lehre hat er gebrochen, systematisch und radikal. Welche Absonderlichkeiten melodischer und harmonischer Natur er uns vorführt! Ein bisher unerhört neues Schauspiel! Da tauchen an allen Orten *as*, *dis*, *ais*, *des* und *ces* empor, da drängen sich die verbotensten Melodieschritte von der chromatischen Halbtonstufe bis zum übermäßigen Terzsprung ($\overline{es}$ $\overline{gis}$)! Aber, wohlgemerkt: die alterierten Töne entstehen Vicentino nicht, wie etwa bei Orso, durch beständiges Chromatisieren (Benützung der auf- oder absteigenden Halbtonskala), sondern durch gelegentliche Einführungen zur Kadenzbildung auf allen diatonischen Stufen: *h ais h*, *as g as*, *c des c; a h cis dis e*, *e fis gis a*; es ergeben sich aus diesen Kadenzierungen die Dreiklänge auf *Dis*, *Fis*, *H*, *Des* und *As*, was bereits eine bedeutende Erweiterung des alten Tonkreises vorstellt. Aus der ganzen Anlage der Madrigale[1] kann man so recht ersehen, wie der Charakter der einzelnen Kirchentöne in jenen Tagen sich immer mehr verwischte, wie zumal in Vicentino's Buch das Ionische und Äolische, vielfach transponiert, unaufhaltsam in den Vordergrund sich drängen, wie damit aber der innere, geistige Zusammenhang der Harmonien lebhafter als je

[1] Sie zeichnen sich durch Ernst und Pathos aus. Die Tempus-Vorzeichnung ist fast durchwegs ₵.

sich kund thut. Man betrachte folgende Beispiele[1], aus den Madrigalen »Dà quali angeli« (II[a] p. zu »Onde tolse«) und »Voi fra tant' altri (II[a] p. zu »Treccie di fila«):
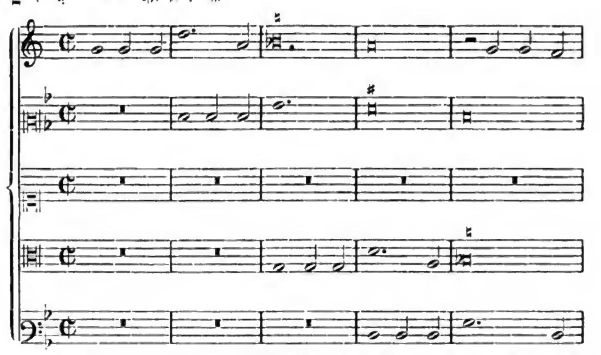


Charakteristisch für diese beiden Fragmente ist nicht nur wieder das innige Verhältnis zwischen Text und Chroma, sondern das Festhalten an dem einen oder dem andern Accidenztypus; es

[1] Ich kann sie Raumes halber leider nur im Auszuge wiedergeben. Die Accidentalen wurden genau nach den Original-Stimmbüchern beigefügt; man kann sehen, mit welcher Sorgfalt der Herausgeber (Resino) auf die korrekte Wiedergabe der in Frage kommenden Harmonien bedacht war.

[2] Durchgehende Septime!

fällt auf, daß bei a) der Komponist die ♮-Accidentalen entsprechend unseren Kreuztonarten, bei b) die ♭-Accidentalen entsprechend unseren B-Tonarten, und diese sehr ausgiebig benützt. Da haben wir die Wirkung der anscheinend so harmlosen musica ficta in allerschärfster Form. Besonders das zweite Beispiel (b) zeigt in der regelmäßigen Kadenzierung von *B*-dur über *Es*-, *As*- nach *Des*-dur und zurück in die Seiten-Tonart von *B* nach *g*-moll [1] den vollkommenen Durchbruch des harmonischen Empfindens.

Eine weitere Eigentümlichkeit enthält das Stück »Poich 'el mio largo pianto«. Es begegnet uns nämlich da am Eingang des öfteren eine Brevis mit darüberstehendem Versetzungszeichen: ♮ (*B*♮ oder *Es*♮), ♯ (*F*♯):



Der Zusammenklang ergiebt, daß sowohl *c*-moll als *C*-dur, *d*-moll als *D*-dur etc. möglich sind; daraus läßt sich folgern, daß hier der Komponist in weitgehender Liberalität dem Sänger die Alternative zwischen »*Fa*« und »non *Fa*« gelassen und darum eine Art »*ad libitum*«-Zeichen ♮ oder ♯ über die betreffende Note gesetzt hat. Es ist dies ein Verfahren, für Vicentino wohl bezeichnend — aber im allgemeinen unerhört und einzig in seiner Art [2].

[1] Im Folgenden werden wir bei Marenzio und Caimo eine ganz ähnliche Stelle besprechen können, nur daß M., noch weitergehend, den ganzen Quintenzirkel passiert.

[2] Es ist mir sonst nirgends etwas derartiges vorgekommen; es wäre denn jene Stelle im Madr. »Altro non e' l mio amor« von Maistre Jhan Verdelotto, II° libro di M^li a 5 v. 1538 Ven. Scotto), wo sich im ersten Takt (des Alt) unter A ein ♯ findet, ähnlich im dritten Takt unter H: ♯. Da aber im ersten Falle die D-Harmonie, im zweiten der G-Dreiklang zu Grunde liegt, so ist wohl ein Druckversehen anzunehmen, das eine ♯ als zu F im Quinto gehörig, das andere aufzufassen als Warnungszeichen (»nicht ♭«). Siehe Seite 38.

Der Meister spekuliert eben nicht bloß in ungewohnten Tönen, sondern auch — seine Tendenz bringt es mit sich — in Neuerungen auf dem Gebiete der Notation. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß dem quinto libro das theoretische Werk »L'antica musica« 17 Jahre vorausgegangen ist. Hand in Hand mit diesem Experiment geht die Kühnheit, Alt und Baß im genus molle, Cantus, Quintus und Tenor dagegen im durum zu notieren. — Im übrigen aber sind die Madrigale, ästhetisch betrachtet, keineswegs bizarr, ja besonders die letzteren Stücke des Buches zeichnen sich durch Schlichtheit, Kraft der Melodik und Volltönigkeit aus[1].

Nicola Vicentino ist, wie wir schon andeuteten, nicht nur als Praktiker, sondern auch als Theoretiker in die Öffentlichkeit getreten. Aus seinen beiden Madrigalbüchern lernten wir ihn als Chromatiker kennen, nun soll ihn uns sein Lehrbuch »L'antica musica ridotta alla moderna prattica« auch als Enharmoniker zeigen. Nicht, daß das in diesem Werk entwickelte System, die »Enharmonik«, künstlerisch bedeutend wäre, aber historisch ist sie es, weil sie sich als ein echtes Kind der antikisierenden Bewegung des 16. Jahrhunderts repräsentiert. Vicentino scheint nicht eigentlich der »Erfinder« des neuen Systems gewesen zu sein, wohl aber der Mann, der zuerst die Konsequenzen der Chromatik gezogen hat. Die mehr und mehr sich häufenden Chromatismen, anfänglich aus der fingierten Musik abgeleitet, vermeinte man später, als diese eben nicht mehr ausreichte, durch Deduktion aus dem entsprechenden Tongeschlecht der Griechen erklären zu müssen. Nun war aber noch die Existenz eines weiteren Geschlechts überliefert, des Enharmonischen. Die praktische Bedeutung des Chromatischen hatte man — wie wir sahen — schon um die Mitte des Jahrhunderts voll erkannt; warum sollte man da nicht auch die Enharmonik für praktisch verwertbar gehalten haben? Mit Eifer bemächtigte man sich daher des griechischen Erbes und mancher heiße Disput mag zwischen den gegnerischen Parteien, den »Zukünftlern« und den Konservativen, gefallen sein, als Vicentino mit seiner Theorie das Unglaubliche wahr machte, und der überraschten Musiker-Welt in seinem Werk veritable enharmonische »Esempii« vorführte.

Vicentino war aber mehr durch Anregung von außen als durch

[1] Man vergleiche das Urteil, welches Fétis (Biographie univ. VIII, S. 338), auf Abbé Baini sich stützend, über Vicentino's fünfstimmige Madrigale fällt: ... »il écrivit des madrigaux à cinq voix dans ce système (genre chromatique et enharmonique), et les publia sous ce titre bizarre, *qualifié avec raison d'amphibologique par l'abbé Baini*: »Dell' unico A. Willaert discep. ...« Es scheinen beide von dem Inhalt keine Kenntnis genommen zu haben und lediglich von dem sonderbaren Titel zu ihrer abfälligen Kritik gekommen zu sein. Dasselbe gilt auch von Ambros (Gesch. d. Musik IV, 234).

innere Nötigung von der wissenschaftlichen Diskussion zum praktischen Beweis gedrängt worden. Gewiß jagte auch er, wie viele andere, heimlich spekulierend und experimentierend auf Cembalo oder Monochord, dem griechischen Phantom nach, aber ohne jenen berühmten Streit mit Lusitano hätte die Mitwelt noch lange auf seine »Enthüllungen« warten müssen. Auf fol. 95 (IV° l. Cap. XXXXIII) seiner »L'antica musica« giebt er uns einen ausführlichen Bericht von dieser »Differentia Musicale«, und bekennt offen, daß er dabei unterlegen, nicht aber daß er im Unrecht sei; er hielte nach wie vor seine Behauptungen aufrecht. Zum besseren Verständnis geben wir einen kurzen Abriß von Vicentino's Wirkungskreis und verweisen gleich hier auf die biographische Notiz in Fétis' Biographie universelle[1], der wir zum großen Teile folgen werden.

Don Nicola Vicentino war Kapellmeister am Hofe von Ferrara und genoß dort die Gunst der Familie D'Este, besonders des Kardinals Hyppolito II. da Este, dem wir im III° libro Cap. 54, fol. 69ᵇ ff. (»L'antica musica«) auch einen Lobhymnus gewidmet finden. Er folgte seinem Gönner nach Rom und lebte dort bis Mitte des Jahrhunderts in dessen Palais. Er beschäftigte sich schon frühzeitig mit dem Gedanken, die Wiedererstehung der antiken Geschlechter zu bewerkstelligen. Zu Versuchszwecken und um die Möglichkeit seiner Ideen zu veranschaulichen, konstruierte er (sicher schon einige Jahre vor 1550, da sich ja schon 1548 Zarlino sein chromatisches Klavier bauen ließ.) sein »Archicembalo«, welches — wir kommen noch darauf zurück. — verschiedene Reihen von Tasten besaß, sodaß sämtliche diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne darauf zu spielen, eventuell die in diesen Geschlechtern komponierten Stücke zu begleiten waren. Vicentino wußte zu gut, daß die Schwierigkeit namentlich der enharmonischen Intonation für die Vokalmusik ein bedeutendes Hindernis wäre; um dieses zu überwinden, eröffnete er deshalb einen Gesangs-Kursus für sechs auserwählte Schüler, die er unter dem strengsten Siegel der Verschwiegenheit die Intervalle der drei Geschlechter singen lehrte. Alle Welt wurde nun durch das geheimnisvolle Gebahren — vielleicht bethätigt sich hier schon der Meister der Reklame? — aufmerksam, und wohl viele mochten sich umsonst bemüht haben, den Schleier zu lüften. Den Versuchern aber soll Vicentino geantwortet haben, daß er nur dann mit seinen Entdeckungen öffentlich hervortreten

[1] A. a. O. VIII, 338 ff. Nachrichten über jene Vorgänge finden sich eingestreut bei C. v. Winterfeld, Gabrieli I, S. 117/18; Ambros, Gesch. d. Musik IV, 234/35; Dommer, Handbuch d. Musikgesch. S. 119/161; Burney, General history III, S. 161 ff. und Riemann, Musiklexikon (1899), S. 1192; außerdem in den »Studien im Gebiete der reinen Stimmung« von Shohé Tanaka (Viertelj. f. M.-W. VI, 1890, S. 66 ff.).

werde, wenn man ihm einen seiner Begabung angemessenen Wirkungskreis (aha!), sei es als Kirchen-Sänger oder -Kapellmeister, verschaffen würde. So standen die Dinge, als er Ende Mai 1551 mit Vinc. Lusitano in einem Hause ein mehrstimmiges über den cantus planus »Regina coeli« komponiertes Stück hörte, über welches sie beide auf dem Heimwege in einen heftigen Streit gerieten. Lusitano behauptete, es sei im diatonischen Geschlecht geschrieben, Vicentino dagegen, daß weder er noch irgend ein anderer Musiker genau wissen könne, in welchem Geschlecht ein Stück geschrieben sei. Der Streit dauerte fort, es kam zur Wette und zuletzt zu einem öffentlichen Austrag derselben vor Bartolomeo Escobedo und Ghiselino Dancherts, als Schiedsrichtern, und einer ansehnlichen Schar von Zuhörern (»con audientia di molti Dotti«)[1]. Kurz, Vicentino unterlag[2] und als Rechtfertigungsschrift erschien 1555 jenes vielbesprochene Werk »L'antica musica« (dem Kardinal gewidmet), worin V. seine Ansichten systematisch expliziert. Bei seinem Berichte über jenen Disput aber verdreht er die ursprüngliche Frage und schiebt eine theoretische Diskussion dem Hauptthema unter, welches die Veranlassung des Streites war. »Sein Buch hat also alle in Irrtum geführt, welche über diesen Gegenstand geschrieben haben«, bemerkt Fétis (S. 339)[3]. Sowohl die Ansicht des Lusitano als die des Vicentino hatte ihre Anhänger, »aber selbst diejenigen, welche an die Möglichkeit der zwei Geschlechter, chromatisch und enharmonisch, angewendet auf die Harmonie, glaubten, haben mit Recht dem Vicentino vorgeworfen, daß er das, was er mit diesem Namen belegt, vermengt habe mit den gleichnamigen Geschlechtern der Griechen,« daß also seine Systeme mit den griechischen nicht identisch seien. Zarlino und Doni sagen sogar, daß er die grie-

---

[1] Fol. 95a »... iquali Giudici furono il Reverendo M. Bart. Escobedo Prete Segobien. Diac. et l' altro fù M. Ghiselino Dancherts Clerico Leodien. Diac. ambodue cantori di Capella di sua Santità, et in presentia dello Illustrissimo et Reverendissimo Signor Hyppolito II. da Este ... con audientia di m. Dotti, fu disputato una volta, et poi in Capella, in presentia di tutti li cantori, che quella mattina si ritrovorno in Capella di s. Sant., fu dette le ragioni della differenza....« — Es wurde schon darauf hingewiesen, daß möglicherweise Lasso, der vielleicht schon Anfang Juni 1551 in Rom weilte, unter den Zuhörern sich befand (Sandberger, Vorwort II, p. XXIV).

[2] Ob mit Recht oder nicht, meint Burney (Gen. hist. III, 162), hängt von dem Sinne ab, welchen man den Ausdruck »chromatisch« beilege.

[3] Man vergleiche C. v. Winterfeld, I, S. 117 und Anm. 1, sowie Baini, Mem. stor. crit., T. I, 341 ff., Not. 424. — Vicentino sagt am Eingange seines Berichtes: »il detto Don Vincentio, era d' opinione, che la Musica che allhora si cantava, era Diatonica: et Io in modo di disputatione li rispuosi che *non era Diatonica semplice, et che le compositioni che si usavano, erano miste*, delle parti più lunghe del Genere Cromatico, et del Enarmonico, et delle spetie del Genere Diatonico: et con il Genere Diatonico, ...« (fol. 95a).

chischen Theoretiker und ihre Systeme nie gekannt, ja nicht einmal eine präzise Vorstellung vom diatonischen Geschlecht gehabt habe, ein Urteil, welches allerdings wieder zu hart ist. Die antiken Geschlechter hat V. schon gekannt, wie seine »L'antica musica« genügend beweist. Bottrigari dagegen schließt sich der Ansicht Vicentino's an, indem er für die Anwendbarkeit des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts, aber im gemischten und gemäßigten System, »genere misto e partecipado«, plaidiert. In diesem Sinne hat auch Doni eine Abhandlung verfaßt. Sehr bemerkenswert ist die Art, wie Artusi (»Delle imperfett. della mod. mus.« p. 28 ff) die Theorie Vicentino's in Mißkredit zu bringen sucht. Danach hätte dieser nicht einmal das Verdienst der Originalität bei seinem Bestreben, das chromatische und enharmonische Geschlecht der Griechen durch Anwendung auf die Harmonie wieder zu erwecken: Denn Aron macht uns in seiner Abhandlung »De instit. harm.« II. lib. cap. 9 zu wissen, daß schon Spataro (ca. 1520) in der Schule von Bologna den nämlichen Versuch gemacht habe. Mag sein; bei alledem dürfen wir nicht vergessen, daß bei diesen Vorwürfen und Verkleinerungen der Zeitgenossen — und selbst die neuere Forschung hat sich von dem Vorurteil nicht ganz freimachen können (Ambros, Fétis etc.) — der in solchen Fällen immer aufkeimende Horror vor dem Neuen und wohl auch ein gewisser Neid das große Wort geführt haben. Vicentino ist trotz vieler Mängel seiner Theorie ein origineller, ja hochbedeutender Geist. Es wäre eine verdienstvolle Aufgabe der objektiven, modernen Musik-Forschung, diesem merkwürdigen Phänomen am Kunsthimmel des 16. Jahrhunderts seinen Platz unter den Ersten neben Palestrina, Lasso und Gabrieli anzuweisen.

Außer der Beschreibung des »Archicembalo« am Schlusse der »L'antica musica« existiert von V. noch eine kurze Schrift »Descrizione dell' arciorgano«, Venetia 1561 [1] (plakatähnlich, nur auf eine Seite gedruckt); sie verfolgt, als Ergänzung des Hauptwerkes, die Ausbreitung der Lehre durch Darlegung ihrer praktischen Verwendbarkeit auch auf dem wichtigsten Instrument, der Orgel [2].

Die eigenartige Bedeutung Vicentino's stützt sich auf zwei Momente: erstens auf das, wenngleich verfehlte, doch bewußte Zurückgreifen auf die antiken Tongeschlechter — Versuch ihrer Wiederbelebung in der Harmonie [3], — und zweitens auf den

[1] Nach P. Martini Storia della Musica, I, 467) und Forkel (Allgemeine Litteratur der Musik, S. 226).

[2] Einen Neudruck mit deutscher Übersetzung giebt Joh. Wolf in der »Deutschen Instrumentenbau-Zeitung«, Jahrg. 1899/1900, Nr. 35. — Vergl. auch Fétis, S. 340.

[3] Aus der antikisierenden Bewegung (Odenkomposition!) erwuchs der Kampf gegen den Kontrapunkt, aus dem endlich der monodische Stil und das musikalische Drama hervorgingen.

auflösenden, vernichtenden Einfluß, den seine Theorie direkt und indirekt (Temperatur) auf die alte Diatonik ausübte; denn gerade durch die erst durch Vicentino in dieser Ausdehnung aufgekommene demonstrative Behandlung der Streitfragen mußte die nuova musica in die breitesten Schichten dringen. Daß sein System keine genießbaren Früchte zeitigte, wenigstens keine gesünderen als die ungesunden »esempii« oder Orso's seltsame »Madrigali cromatici«, liegt in den inneren Widersprüchen, vor allem in dem verunglückten Experiment begründet, dem harmonisch polyphonen Gefüge, bei dem ja doch alles auf die möglichste Reinheit resp. die Temperatur der Intervalle ankommt, enharmonisch alterierte (unreine, mathematisch komplizierte) Intervalle einzufügen [1]. Aber es darf nicht vergessen werden, daß solche Versuche eben durch ihre Aussichtslosigkeit den späteren Theoretikern den rechten Weg gewiesen haben. Schon Burney meint, Vicentino habe in seiner Abhandlung die Schwierigkeiten in der Musik seiner Zeit mit einer Klarheit [2] dargethan, die jedem Schüler von großem Nutzen hätte sein müssen, was ja für ihn selbst sehr ehrenhaft sei, wenn er nur nicht gescheitert wäre an enharmonischen Felsen und chromatischen Sandbänken! [3]

Enharmonik! Welche Rolle spielt sie im modernen Musikleben, und wie verschieden davon ist ihr Wesen im antiken und mittelalterlichen Zeitalter! Das Wort stammt aus dem Griechischen ἐναρμόνιος »übereinstimmend, harmonisch« (lat. concinnus), und bedeutet die Teilung des Ganztons in Drittels-, Viertels- und Fünftels-Töne; in diesem Sinne hat es sich zugleich bis ins 17. Jahrhundert erhalten. Unsere moderne Enharmonik ist also wörtlich genommen keine Enharmonik; denn sie bildet für den Komponisten nur einen allerdings aus den Beziehungen der einzelnen Harmonien zu einander hervorgegangenen, praktischen Kunstgriff im Gebiete der Modulation, der in der Auswechslung von Tonzeichen, nicht von Tönen, zur bequemeren Handhabung entfernter Tonarten besteht, ein Vorgang, von dem der mit der Struktur der betreffenden Komposition nicht vertraute Hörer selten etwas merken wird. Nun würde eine faktische Unterscheidung zwischen Kreuzen und Been — finden wir ja in jedem folgenden Jahrhundert bis in die jüngsten Tage derartige Versuche — dem Ursinn des Wortes allerdings entsprechen, aber der Kunst, der freien Entfaltung und Beweglichkeit der modernen Harmonie wäre damit nichts genützt, denn eine

---

[1] Dagegen sind seine enharmonischen Harmonie-Verrückungen (gleichzeitiges Steigen oder Fallen ganzer Akkordsäulen um gleiche enharmonische Stufen) plausibel.

[2] Allerdings nicht durchgehends; einige Kapitel sind ziemlich umständlich und verworren.

[3] Gen. hist. III, 162: »and honourable to himself, if he had not split upon enharmonic rocks, and chromatic quicksands«.

Differenzierung des ♯ und ♭ müßte unbedingt das System der gleichschwebenden Temperatur, dem wir alle Freiheit verdanken, zerstören. Und dies ist eben der wunde Punkt, an dem, wie gesagt, die Enharmonik des 17. Jahrhunderts so arg krankt: man bedachte bei dem griechischen Erblaß nicht, daß die bloße Melodik feinere Tonunterschiede wohl vertrug[1], die Harmonik, der unzertrennliche Schatten der Polyphonie, nur durch die vom Ohre gebieterisch verlangte Reinheit der Intervalle bestehen könne, — Zeit und Materie waren andere und nicht jedes Erbe macht reich. So wurde die Enharmonik das Schmerzenskind für den Theoretiker und manchen Praktiker des 16. und 17. Jahrhunderts, in dem beide sich verführen ließen, weil nun einmal *as* und *gis*, *es* und *dis* etc. nominell verschieden waren, — und aus diesem Grunde hängt die Chromatik des 16. Jahrhunderts innig zusammen mit der Enharmonik — gleich ein von der Diatonik im Prinzip getrenntes, enharmonisches Geschlecht anzunehmen. Jedenfalls wurden sie später in ihrer Anschauung durch die merkwürdige Thatsache noch bestärkt, daß Sänger gelegentlich (wie z. B. bei der momentanen Umwandlung des Dominantseptimenakkords in den übermäßigen Quintsextakkord) unwillkürlich einen Unterschied zwischen ♯ oder ♭ machen, was wir heute kommatisieren nennen.

Die Verirrungen, diese naiven Bestrebungen, denen die Vorkämpfer unseres modernen Dur- und Moll-Systems zum Opfer fielen, dürfen wir weder belächeln noch beklagen. Die Zeitperiode der Gährung verdient nicht geringere Wertschätzung, wie die der Blüte; denn ohne jene wäre diese unmöglich. Und die Enharmonik des Vicentino, wir wiederholen es, ist mit eines der kräftigsten Fermente im Kampfe zwischen Praxis und Theorie. Hat dieser auch noch viele Jahre sich hingezogen, hat auch die Befangenheit der theoretischen Anschauung die Entwicklung der in Chromatik und Enharmonik schlummernden Keime nicht wenig gehemmt, so danken wir ihm doch, nebst dem Tonalitätsbegriff in nuce, eines der lehrreichsten Kapitel menschlichen Ringens und Schaffens. Seit fast 200 Jahren (ca 1700) sind wir nunmehr im Vollbesitz der nuova musica, und über den so verschiedenartigen modernen Kunstbestrebungen haben wir für das Sensationelle an Vicentino's Problemen das Verständnis verloren; sie dünken uns nicht mehr die Schaumkronen auf den hochgehenden Wogen einer gewaltigen Geistesbrandung, sondern die schüchternen, zaghaften Ruderschläge des Schiffers, der in fremden neuen Gewässern ängstlich sich ans rettende Ufer hält und seinen Blick beständig landeinwärts richtet. Und doch waren sie damals so epochal, wie nur heute Wagner's

[1] Schleifen des einen Tons zum anderen, wie es noch heute bei den Zigeunern und orientalischen Völkern überhaupt im Gebrauche ist.

Reform oder die Errungenschaften des modernen Orchesters. Wollen wir diese Thatsache bei der Beurteilung neuer Erscheinungen stets im Gedächtnis behalten!

Vicentino's Hauptwerk zerfällt in sechs Teile: das Buch »von der musikalischen Theorie« und fünf Bücher »von der musikalischen Praxis«; es enthält eine große Zahl von Notenbeispielen, auch Kompositionsversuche, die sog. »esempii«[1]. Wenn der Meister

[1] Im »*Libro della Theorica musicale*« giebt V. eine Art Vorgeschichte seiner Musiktheorie: wie Pythagoras die musikalischen Proportionen erfand, die fünf Tetrachorde zusammensetzte, die Zwischenstufen innerhalb derselben einteilte, wie sich bei den Alten die drei Geschlechter (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) zu einander verhielten, wie viel Arten die Quarte, Quinte und Oktave haben könne etc.; dann verbreitet er sich über die 8 Töne, den durch rechnerische Überlegung genau zu bestimmenden Ganz- und Halbton, die Diesis und das Komma, und schließt mit einem Epilog zu den 5 Büchern des Boëtius. Im ersten Buch der praktischen Musik geht Vicentino zunächst auf die Entstehung der Solmisation zurück, auf die »Erfindung« der Auflösungszeichen, und der 8 Figuren des figurativen Gesanges und auf die mit der Zeit entstandene Vermehrung der Zeichen. Seiner Erläuterung der Hand, der 7 Arten der drei Geschlechter, der 7 Regeln der Hand (d. i. der 7 Hände), der praktischen Verwendung der drei Tongeschlechter folgt eine peinliche Analyse des Ganztones und seiner Teile (des Komma- und kleinen enharm. Diesis-Schrittes, der großen enharm. Diesis oder des kleinen Halbtons, des kleinen, natürlichen und accidentalen Ganztons, des großen Ganztons); in gleicher Weise werden hierauf die einzelnen Intervalle von der Terz bis zur Oktave durchgesprochen, wobei auch der Ursache des Tritonus-Verbotes nachgegangen wird; den Schluß macht eine ausführliche Tabelle sämtlicher Intervalle, die aus der Viertelung des Ganztons entstanden sind. Schon in diesem 1. Buch betont V., daß zwischen seiner Theorie des chromat. und des enharmonischen Tongeschlechtes und der des Boëtius ein gewaltiger Unterschied bestehe, weil dieser nur den kleinen Halbton trenne, während er sowohl den großen als den kleinen einer Teilung unterziehe, je nachdem die Komposition einen größeren Reichtum an Zwischenstufen erheische. »Unsere Teilung ... erzeugt mehr Abwechslung an Harmonien als die des Boëtius, und wer es nicht glaubt, der probier's...« — Das zweite Buch enthält die Lehre vom Gebrauch der Synkope, Konsonanz und Dissonanz (Septime, Sekunde) im zwei- und mehrstimmigen Satz (mit zahlreichen Beispielen). Das dritte Buch handelt von den 8 diatonischen Modi, deren Transposition (modus transpositus, »musica ficta«), den verschiedenen Kadenzen im zwei- und mehrstimmigen Satz, speziell in der musica participata und mista, dann von den 8 chromatischen und den 8 enharmonischen Modi, sowie deren Kadenzen. Vicentino giebt darin verschiedene Kompositionsproben für den Gebrauch der drei Tongeschlechter, gemischt miteinander und ungemischt. Das vierte Buch ist eine Kompositionslehre im eigentlichen Sinn. Voraus schickt Vicentino die Darstellung der Schlüssel, der Regeln vom modus maior und minor, vom tempus perfectum und imperfectum, von der prolatio perfecta und imperfecta, den Tonzeichen (Pausen, Noten), sowie eine kurze Anweisung über die gesangliche Ausführung der Intervalle (Tritonus), kleine und große Sexte, Septime und None) und über den Punkt. Dann erst folgen die Lehrsätze der Komposition: von der Form im Allgemeinen und Be-

seine Methode in der »Musicale Prattica« manchmal auch etwas stark doktrinär zu explizieren beliebt, die am Schluß des III° libro angeführten Beispiele, das darin sich äußernde Bestreben, den leidenschaftlichen Gehalt des Textes in Tönen genau zu illustrieren, und die unverkennbar ehrliche Begeisterung des Meisters für seine Sache, versöhnen uns. Man sieht aus jedem Satz, es war ihm mit der Enharmonik wirklich Ernst; daß er sich zu Hohem berufen fühlte und vom Glauben durchdrungen war, er eile mit seinen Ideen der Mitwelt weit voraus, dafür zeugt die Inschrift seines Portraits, welches auf der Rückseite des Titelblattes abgedruckt ist: »Incerta et occulta scientiae tuae manifestasti mihi (sc. deus«), während auf der Vorderseite desselben dem Leser die Enthüllung von vielen »Geheimnissen« in Aussicht gestellt wird: »si contiene tutta la perfetta musica, *con multi segreti musicali.*« Das bestätigt aufs Neue, Vicentino war ein heller Kopf in geschäftlichen Dingen, aber ein Charlatan war er nicht.

Sehen wir uns nun die Geheimnisse näher an, so finden wir eine systematische Lehre der Chromatik und eine solche der Enharmonik.

Über die Lehre von der Chromatik mag kurz Folgendes niedergelegt sein: die ganze Art, wie Vicentino sein System errichtet aus chromatischen Quarten, dreierlei chromatischen Quinten und chromatischen Oktaven, wie er uns dann die acht chromatischen Modi aufführt, zeigt deutlich, daß er das griechische System kannte, aber von der praktischen Verwendbarkeit desselben in der Polyphonie keine Ahnung hatte. Das erhärten auch seine chromatischen Kadenzen und »Esempii«. Der Grundcharakter der Chromatik liegt ihm nicht in diatonfremden Tönen, obwohl ihm fast alle bei seinen Exemplifikationen entstehen, sondern im Halb-

---

sonderen, von der Art zu komponieren über einen Cantus firmus, zu setzen für 2, 3, 4 und mehr Stimmen, für 2 Chöre — Vic. ist ein Schüler Willaert's, des Erfinders der mehrchörigen Kompositionsmanier, — für Psalmen, Dialoge, Phantasien, des Weiteren von der Deklamation und Textunterlage, von den musikalischen Proportionen, den Fugen und Kanons (imitierende Satzweise!) dem doppelten Kontrapunkt, von der Figuration etc. (Vergl. darüber auch Riemann's umfassende Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert, Leipzig 1898, Seite 358ff.), ein Werk, in dem u. a. auch die übrigen Theoretiker des 16. Jahrhunderts mit großem Scharfsinn untersucht werden.) Im letzten Kapitel endlich wird des Verfassers Streit mit Lusitano eingehend geschildert. Das fünfte Buch ist eine Instrumentenlehre; es liefert in 66 Kapiteln die Beschreibung verschiedener Instrumente, vor allem des von Vic. eigens für die Ausführung der chromatischen und enharmonischen Kompositionen konstruierten Archicembalo, nebst einer Anweisung es zu spielen, woran sich eine Reihe von Tafeln reiht, die die Klaviatur (mit den eingezeichneten Tönen und geteilten Tasten) in Normalgröße darstellen.

tonschritt, wie ihn zum Beispiel die chromatische dem antiken Tetrachord analoge Quarte aufweist:



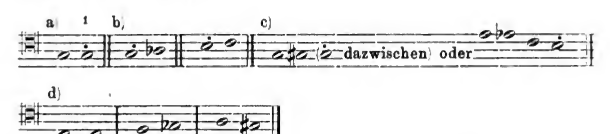
Es würde zu weit führen, alle Eigentümlichkeiten dieser Theorie zu detaillieren. Da sie aber doch für das Verständnis der ganzen Periode von Bedeutung sind und zugleich eine Ergänzung unserer am Eingange der Abhandlung entwickelten Genesis der Chromatik, wo wir die hier und dort in den musiktheoretischen Lehrbüchern des 9. bis 16. Jahrhunderts verstreuten Ansätze zur Antidiatonik Raumes halber überhaupt nur streifen konnten, so wollen wir wenigstens bei dem »genere enharmonico«, das ja ohnedies den Kernpunkt der »L'antica musica« ausmacht, etwas länger verweilen; auch sei auf eine spätere Abhandlung über Vicentino verwiesen.

Seine Enharmonik quält sich an unendlich kleinen Tonunterschieden ab. Sie beruht hauptsächlich in der Fünfteilung des Ganztones: Das Komma stellt den 10. Teil eines Ganztones dar; der Halbton zerfällt demnach in 5 Kommata. Die kleine enharmonische Diesis ist diesem Komma nahezu gleich und beträgt die Differenz eines großen und kleinen Halbtones. V. benennt sie Diesis minore enarmonico. Die große enharmonische Diesis (Diesis maggiore enarm.) ist von der nämlichen Länge eines kleinen Halbtons. Bei dieser Teilung folgt V. ganz den Fußstapfen des Boëtius, wenn er auch, wie er zu wiederholten Malen hervorhebt[1], im Aufbau des chromatischen und enharmonischen Tetrachords sich von ihm unterscheidet. Die für seine enharmonische Theorie so wichtige Erklärung des Kommaschrittes giebt er uns im 14. Kapitel des ersten Buches seiner »Prattica musicale[2]« »Komma ist nach den Philosophen ein Tonteil, der kleiner ist, als alle anderen Tonteile, aus enharmonischen Diesen bestehend; und diesen kleinsten wird man finden zwischen den schwebenden und völlig reinen Quinten (=Differenz beider) . . . und deshalb sagt Ptolemaeus (»nach Boëtius«) im III. Buch der »Musica«, Kap. XIII. von dem Unterschied zwischen dem großen und kleinen Halbton, daß das »Komma« jener kleinste und letzte Tonteil sei, den das Gehör fassen könne; und will jemand das Experiment machen (bemerkt Vicentino erläuternd, da er fürchtet, man möchte über die Hörbarkeit des Intervalls im Zweifel sein), so spanne er eine Messing- oder Darmsaite auf, daß sie bei Berührung einen Klang von sich gebe, teile den Ton in 10 Teile, wie es bei unserem Archicembalo der Fall ist (»come è l'Archicembalo nostro«), und er wird den 10. Teil

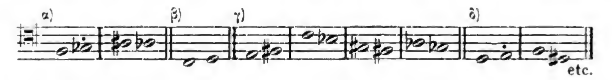
[1] A. a. O., libro della Teorica, cap. 15 und l° l° della Mus. Prattica, cap. VI. fol. 14 ff.

[2] Fol. 17b.

sehr deutlich vernehmen, ganz wie oben voraus gesagt«. In den folgenden Kapiteln erklärt uns V. die verschiedenen Tonschritte, welche aus dem enharmonischen und chromatischen Geschlecht hervorgehen können: zunächst die kleine enharmonische Diesis (a), die große enharmonische Diesis (b), welche dem kleinen Halbtonschritt entspricht:



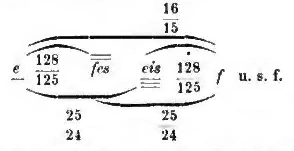
Kap. III folgt die Erklärung des kleinen Halbtons (c), im XIX. des großen Halbtons (d). Weiterhin finden wir dargestellt den kleinen α), den natürlichen β), accidentalen γ) und großen δ) Ganzton



und analog diesen die übrigen Intervalle mit gleichen Unterscheidungen[2]. Diese ganze Intervalleinteilung mutet Einen an, wie das Kapitel der modernen Harmonielehre, welches von den Intervallbestimmungen handelt, wo wir von reinen und übermäßigen Primen,

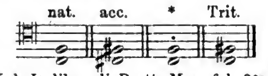
[1] Der Punkt über der Note bedeutet die Erhöhung um ein Diesis. Vicentino bemerkt zu a: »Dieser Tonschritt wird vielmals gebraucht, um eine Konsonanz zu unterstützen (!),« d. h. um kleine ausgleichende Rückungen mit der Stimme vorzunehmen, wenn das betreffende Intervall (harmonisch oder melodisch) unrein ist.

[2] In Shohé Tanaka's Studien im Gebiete der reinen Stimmung. (Vierteljahrschr. f. Musikw. VI. 1890, S. 66 ff.) sind die Vicentino'schen Auseinandersetzungen mit mathematisch-akustischen Hilfsmitteln erläutert; danach würde sich zum Beispiel der Halbtonschritt in der enharmonischen Teilung V.'s *e f* folgendermaßen darstellen:



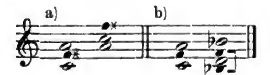
Wenn aber Shohé Tanaka behauptet (S. 68), daß Vicentino die Intervallteilungen nur in der Absicht vollzog, um die Zwischenstufen mehr im Melodischen, als eigentlich im Harmonischen zu benützen, so ist dies nicht zutreffend. Wir begegnen vielmehr in V.'s Beispielen sehr häufig einer Verschiebung der ganzen Harmonie um die Größe eines Punktes.

großen, kleinen und übermäßigen Sekunden und Sexten, großen, kleinen, verminderten Terzen und Septen etc. erfahren. Diese modernen Benennungen aber haben nur zur Hälfte reale Werte hinter sich, da ein Unterschied wie z. B. zwischen den übermäßigen Primen und kleinen Sekunden thatsächlich nicht besteht, während bei Vicentino jedem Intervall der bestimmte Charakter gewahrt bleibt, indem die harmonischen Diesen eine scharfe Trennung zwischen »übermäßig« und »vermindert« ermöglichen. So konstruiert Vicentino eine natürliche Quarte, eine accidentale, eine Quarte, größer als die reine (= der übermäßigen) — nicht zu verwechseln mit dem Tritonus, den er in einen natürlichen und accidentalen scheidet[1] —, verliert sich aber, wie vorauszusehen, rettungslos in seinem endlosen großen Irrgarten. Im Zusammenklange werden diese hyperfeinen Verhältnisse unerträglich. Versuchen wir es nur beispielsweise mit der enharmonischen Quarte* (Salto più che di Quarta natur.):



(Vgl. I° libro di Pratt. Mus. fol. 23ª ff.)
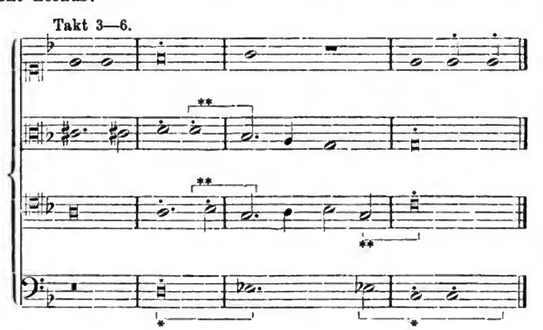
Man denke sich zur Quarte (*) irgend ein konsonierendes Intervall, etwa »a«, als Obersexte oder Unterterz zu »c«, und man wird folgende Relationen bekommen:



Die Terz (bei a) ist zu klein, die Sexte zu groß, und bei einer Modulation nach B erhielten wir eine unreine Quinte (b), eine ebensolche Terz und Quarte; das eine Intervall würde zu groß, das andere zu klein werden, und so eines den regelmäßigen Abfluß des anderen zerstören, und der Effekt? Statt Wohlklang die unleidlichsten Schwebungen. In dieser Form ist Vicentino's Enharmonik absolut unbrauchbar. Daß er dies selbst gefühlt hat, ersehen

[1] Allgemeines Interesse hat seine Bemerkung über den Gebrauch desselben (I° libro, cap. XXXV, fol. 23ᵇ) »ma incomposto non possono patire la sua durezza (i prattici Cantanti et Compositori); . . . et questo salto occorerà qualche volta nelle compositioni, anchora che paia fastidioso da cantare, *nondimeno è molto necessario*, quando avviene che nelle parole si vuol dimostrare un effetto maraviglioso, come è di sua natura ascendente, vivace, et mostra gran forza, et nel discendere fa effetto molto funebre (!), et mesto . . . et alcun Cantante non dubiti di sua prattica perchè con l' uso continuo. ogni cosa difficile si rende facile in tutte le professioni. Et si detto Tritono si canta composto, perchè non si può cantare incomposto essercitandolo?« —

wir aus einer kurz hingeworfenen, aber sehr inhaltsschweren Bemerkung im dritten Buch (cap. LI. fol. 67ª), kurz vor dem ersten enharmonischen Beispiel »Soav' e dolc' ardore:« »Die enharmonische Kompositionsweise bringt einige ganz widersinnige Verbindungen mit sich (alcune compagnie tutte irrationali)«. Sie erscheinen dann alle in Reih' und Glied als »tutti saranno falsi et ingiusti«, und es zeigt sich dabei, daß Vicentino diese Bemerkung auch mit Bezug auf die Melodie gemacht hat. Denn es entstehen in dem beigebrachten »Esempio« melodisch die merkwürdigsten und gewagtesten Sprünge, — man erinnere sich, daß er 6 Schüler im Treffen solcher Intervalle ausbildete, — harmonisch dagegen nur eine momentane Verschiebung des ganzen Harmonie-Komplexes um eine Diesis. Ich greife zur Orientierung einige Takte aus dem fol. 67ª citierten enharmonischen Madrigal-Fragment heraus:



Hier wird jene Verschiebung der Harmonie (*) recht anschaulich. Im harmonischen Gefüge entstehen also keine Differenzen der oben behandelten Art, wohl aber in der Melodie (**); darauf wird sich das »irrationale« wohl beziehen. Es scheint überhaupt, daß Vicentino mehr in Harmonien als Melodien spekulierte. Das verrät uns auch die Vorschrift, man könne jene enharmonischen Kompositionen auch ohne die Diesiszeichen singen, freilich »klängen sie dann etwas rauh, während sie im andern Falle »»süß und lieblich«« anzuhören seien«, was uns denn doch mehr als genügsam dünkt[1]. Fétis[2] giebt sein Urteil über Vicentino's Probleme summarisch

[1] Siehe oder besser höre das Stück II im Anhang.

[2] Biogr. univ. VIII, S. 340. Vergleiche auch Fétis, Traité de l'harmonie. Paris 1844, livre troisième, S. 163 und 164. Anm. 1. Fétis citiert da die Anfangstakte des Stückes »Alleluia«, à 5 voci (Compositione tutta Cromatica) aus der »L'antica,« III° libro, Cap. 44, fol 62ª.

dahin ab, daß das chromatische (?) und enharmonische Geschlecht in der Harmonie ein Unsinn (un non-sens) sei, und daß diese Geschlechter nur Wirklichkeit annehmen könnten durch die Beziehungen der Dissonanz und die vielfachen Verhältnisse der alterierten Intervalle zu einander. Das deckt sich im wesentlichen mit unsern Ausführungen.

Die weiteren Kompositionsproben, welche Vicentino giebt, zeigen das enharmonische und chromatische Geschlecht bez. mit dem diatonischen gemischt, wie das Stück »Dolce mio ben son questi dolci lumi« (III° l. fol 67^b ff. cap LII.). Das Madrigal zu vier Stimmen (»misto delle spetie di tre Genere« cap. LIII. 68^b ff.): »Madonna il poco dolce«; die bereits erwähnte, dem Kardinal Hypolit II. gewidmete Ode[1] »Musica prisca caput« (Kap. LIV. fol. 69^b ff.) mit Akkordbildungen wie: $\begin{matrix}\bar{a}\\ \overline{ges}\\ \bar{d}\\ d\end{matrix}$ und $\begin{matrix}\overline{\overline{des}}\\ \bar{a}\\ \bar{e}\\ a\end{matrix}$, und endlich (Kap. LV. fol. 70^b ff.) eine fünfstimmige chromatische Motette »Hierusalem convertere«. Großen künstlerischen Wert besitzen diese Stücke nicht; aber sie, und vor allem die enharmonischen, sind immerhin bedeutsame Dokumente für das kühne Experimentieren der Zeit[2]. Die Bemerkung Vicentino's nun, daß die von ihm gesetzten Madrigale und Hymnen am leichtesten und wirkungsvollsten sich intonieren lassen mit Begleitung des von ihm speziell zu diesem Zwecke konstruierten »Archicembalo« (d. i. Erzklavier), führt uns auf ein eigenes Gebiet, nämlich das der Instrumentalmusik. Wir werden sehen, daß auch hier die Chromatik ihre Geschichte hat, ja daß die (aus dem Vorhergehenden zur Genüge erwiesene, auch sonst unverkennbare) Wechselwirkung zwischen Instrumental- und Vokal-Chroma von ungeahnt weittragender Bedeutung für den Kampf gegen Kirchenton und Kontrapunkt gewesen ist.

Wir haben an Vicentino das klarste Beispiel, wie man im 16. Jahrhundert zu chromatischen und enharmonischen Versuchen vor allem Instrumente mit fester Stimmung, nämlich Orgel und Klavier beizog, ähnlich wie früher die Theoretiker zu ihren Tonmessungen sich des Monochords bedienten. Es ist wohl als sicher

[1] Vergl. Rore und Lasso, Seite 70, Anm. 1.

[2] Dazu gehört auch der Versuch **chromatischer und enharmonischer Ligaturen** (I^o libro della Pratt. Music., Cap. XII und XIII), die sinnreich so konstruiert sind, daß durch die verschiedene Stellung des Versetzungs- oder Diesiszeichens neben oder über der Note der Komponist sich eine der beiden Noten erspart:



anzunehmen, daß man schon zu Rore's Zeiten Kompositionen, die man der Öffentlichkeit übergab, erst am Instrumente auf ihre Klangwirkungen prüfte, vielleicht hat es sogar schon »Klavierhusaren« gegeben, weil mit dem zur Neige gehenden Jahrhundert gar so viele Dilettanten, ja selbst Damen wie die Madalena Casulana, urplötzlich als Komponisten auf dem Plane erscheinen. Es wurden auch Klagen über das geheime Klavier-Experimentieren und -Improvisieren laut. Aber wie alles Schlechte, so hat auch dieses Klavier-Rittertum zweifellos sein Gutes gehabt, indem es den wirklichen Meistern ein brillantes Medium zur Emanzipation vom alten System abgab und auch den Minderbegabten praktisch erhärtete, daß nicht alles, was die alte Lehre so strenge verbot, häßlich klinge. Nun kamen noch die zahlreichen Temperatur-Bestrebungen hinzu, und wenn diese auch erst am Ende des 17. Jahrhunderts ihren Abschluß[1] fanden, für die Praxis war damit die Gährungsperiode überstanden.

---

[1] Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts und vielleicht noch früher machte man Versuche, durch Einführung einer Temperatur auf dem Wege des Ausgleiches die in der Praxis so grell zu Tage tretenden Mängel einer absolut reinen Stimmung zu beseitigen, oder doch zu verringern. Bartholomaeus Ramis macht als erster in seiner Schrift »De musica tractatus« Bologna, 1482, auf die Notwendigkeit einer Temperatur aufmerksam. [Vergl. P. Martino, Storia 1757, I., S. 272. — Fétis, Biogr. univ. VII, 177 ff.] A. Schlick (1511), Pietro Aron (1523), Fogliani (1529), Gioseffo Zarlino (1558), Zacconi (1592), Sethus Calvisius (1582—1611), Praetorius (1618) folgen nach. Im 17. Jahrhundert und selbst im beginnenden 18. finden wir Vertreter der Temperatur-Bestrebungen (Kepler (1619), Euler (1729), Stanhope (1806), Malcolm u. a.). Die eigentlichen Begründer der gleichschwebenden Temperatur sind Mersenne (Harm. univ. lib. 2, prop. XI, p. 132, wo die richtigen Verhältnisse derselben zuerst angegeben werden), Werckmeister (»Orgel-Probe« 1698), Schnitger (1688) und Neidhardt. — Es möge hier kurz eine Zusammenstellung der verschiedenen Stimmungen folgen: Die natürliche Stimmung, in der alle Quinten und Terzen rein sind, (Ptolemaeus [166 v. Chr.]). — Die Pythagoräische Temperatur, in der die Quinten rein, die Terzen um $^1/_{80}$ Komma zu groß sind. — Die mitteltönige Temperatur mit großen, reinen Terzen, die Quinten um $^1/_4$ des Kommas ($^1/_{322}$ der Schwingungszahl) zu tief. Das sind die ungleichschwebenden Temperaturen, deren es eine Menge gab. Sie entsprachen nur dann den Anforderungen, wenn man alle weitgehenden Modulationen vermied. Bei Anwendung von alterierten Intervallen mußten natürlich die ohrzerreißendsten Akkorde entstehen, im Mittelalter genannt »der Wolf«. Wie man sich im 16. und 17. Jahrhundert dieser Mängel zu erwehren suchte, zeigen uns am besten die Vorschriften M. Praetorius' (Syntagma Musicum, II). — Die gleichschwebende Temperatur gewinnt Mittelwerte durch Teilung der Oktave in zwölf gleiche Teile (»Zwölfhalbtonsystem«), so daß also kein Intervall, die Oktave ausgenommen, wirklich rein, aber doch ein jedes zur Musikübung brauchbar ist. Nur die Oktaven sind, wie gesagt, völlig rein gestimmt, d. h. ohne irgend welche Schwebungen, und die Fehler auf sämtliche Intervalle verteilt, nicht wie früher nur auf wenige: Die Terzen sind um $^2/_3$ Komma zu groß. — In den letzten Jahren

Vicentino fügt am Ende des V° libro der »L'antica musica« zur genauen Beschreibung seines »Archicembalo« eine Anzahl Zeichnungen bei, die über die Art des Instrumentes vollständig unterrichten. Mit seinen sechs Tastenreihen[1] ermöglichte es natürlich die Ausführung sämtlicher Intervalle, auch im Zusammenklange. Freilich mochte sich bei dem Mangel an einer gleichschwebenden Temperatur das Stimmen der Hunderte von Saiten zu einer wahren Tortur für den Spieler gestalten, der obendrein noch ängstlich darauf bedacht sein mußte, ausgedehnten Modulationen aus dem Wege zu gehen, da — wie wir bereits anführten, — sonst die ohrbeleidigendsten Verhältnisse herauskamen. Anfänglich bei der rein diatonischen Musikübung allerdings konnte die ungleichschwebende Temperatur den Anforderungen genügen; aber der Wechselbalg Chromatik hat eben auch mit dieser Frage gar bald den Meistern warm gemacht.

Mit seinem seltsamen Instrument und den dazu verabreichten Erläuterungen liefert Meister Vicentino den Hauptbeweis, nicht nur für seine eiserne Konsequenz, sondern auch für seinen bewunderungswürdigen Scharfsinn, mit dem er sich in dem selbstgeschaffenen Irrgarten zum Ausgang durchzuringen sucht. Aber es nützt ihm nichts; statt herauszukommen, verstrickt er sich tiefer denn je. Er überschüttet den Leser mit einer Flut von »Esempii«, von Beispielen der verschiedensten möglichen und unmöglichen Oktavgattungen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts und deren Unterarten, wie sie alle auf dem »Archicembalo« ausführbar sein sollten, aber er überzeugt ihn nicht. Wohl selten hat ein System bei seiner Umsetzung ins Praktische so vollständig Bankrott gemacht![2]

machte sich eine Bewegung im Interesse einer ideal reinen Stimmung bemerkbar, des 53-stufigen Systems, welches alle Intervalle völlig rein darstellt; dessen Möglichkeit hat schon Nicolaus Mercator (ca. 1614) dargethan. — Die Litteratur über diesen Gegenstand ist immens; doch sei auf die wichtigsten Hilfswerke erwiesen: C. v. Winterfeld, Gabrieli II, 76 ff.; Shohé Tanaka, Studien im Gebiete der reinen St. Viertelj. f. M. 1890, VI; ebenda 1889, V, Eduard Jacobs, Christoph Albert Sinn, S. 573; Guido Adler, Viertelj. f. M. 1888, IV, S. 123; und 1894, X, S. 416; Kurt Benndorf, »Sethus Calvisius« X, S. 132; H. v. Herzogenburg, »Ein Wort zur Frage der reinen Stimmung« IX; Max Planck, »die natürliche St.« u. a.

[1] Eine Vorahnung der Vincent-Janko'schen chromatischen Klaviatur, die ebenfalls 6 Tastenreihen hat.

[2] Das Gespenst der Enharmonik hat bis ins 18. Jahrhundert hinein die Theoretiker geschreckt und zu mehr oder minder gewagten Mutmaßungen verleitet. Erst als der Unterschied zwischen Dur-Moll und den übrigen Kirchentönen, als die Idee der Transposition und Modulation allmählich Wurzel gefaßt hatte, wurde man sich über das wahre Verhältniss der Enharmonik zum ganzen Tonsystem klar. Wenn wir erfahren wollen, welche Ansicht im 17. Jahrhundert über die Wiedererweckung der antiken

Das »Archicembalo« (und »Arciorgano«) ist nicht das einzige Instrument dieser Gattung, welches wir aus der Zeit kennen. Schon Arnold Schlick berichtet von einem Versuch[1], das chromatische und enharmonische Geschlecht durch die Konstruktion eines Instrumentes praktisch einzuführen. Dann seit der Mitte des Jahrhunderts tauchen, vielleicht auf Vicentino's Initiative hin, solche Cembali in größerer Zahl auf. So ließ vor allem Zarlino sich ein Instrument bauen[2], auf dem der Ganzton in vier Teile geteilt war[3]. Ob Vicentino's oder Zarlino's Instrument älter ist, läßt sich nicht genau ermitteln; wahrscheinlich gebührt Vicentino das Vorrecht. Zarlino bietet uns übrigens das merkwürdige, in der Musikgeschichte einzig dastehende Schauspiel, daß er als Theoretiker sich eifrigst mit den antiken Geschlechtern beschäftigt, den ausübenden Tonkünstlern aber die Chromatik zu verleiden sucht, wie denn auch thatsächlich in seinen eigenen Werken von Chromatik nichts zu finden ist[4]. Und doch rühmt er von seinem Klavier: »il quale sarà commodo, et atto a servire alle modulationi, et harmonie di ciascuno delli nominati generi« (II. S. 140), beifügend, es empfehle sich zur Wiedergabe der an-

Geschlechter allgemein herrschte, so dürfen wir bloß bei dem gelehrtesten Theoretiker des 17. Jahrhunderts, Athanasius Kircher (Musurgia universalis, 1658), nachschlagen (Vergl. Winterfeld, Gabrieli II, S. 80 ff.). Der sagt uns, daß die Idee der Chromatik und Enharmonik seit Vicentino wesentliche Modifikation erfahren hat und daß man von der Meinung, man könne die Musik der Alten wieder ins Leben rufen, abgekommen war. Er selbst vertritt notgedrungen diesen Standpunkt (7. Buch, Kap. 7.), insgeheim aber giebt er trotzdem die Möglichkeit der Chromatik und Enharmonik nicht auf, obwohl er mit seinen Anschauungen sogar noch ganz auf dem Boden der alten Diatonik steht. Die Alten hätten es auch sicher nicht so gemeint, wie ihre einseitigen Verehrer es wollten; doch sei auch das, was in späteren Zeiten sich entwickelt habe, nicht zu verdammen. Unsere Aufgabe bleibe es immer, ein anderes Mittel zu finden, das es uns möglich machte, der Kunstübung der Alten uns anzuschließen. Aber nur einmal noch giebt die Musik-Geschichte Bericht von einem Versuch, die Enharmonik praktisch anzuwenden: Francesco Antonio Calegari aus Padua, 1702 zu Venedig Kapellmeister, 1724 in seiner Vaterstadt, wandte enharmonische Intervalle in seinen Kirchenstücken an; er schien freilich ebensowenig Beifall gefunden zu haben, wie Vicentino. Denn wir hören von keinem bemerkenswerten Nachfolger.

[1] Der zwar keine augenblickliche Nachahmung fand, möglicherweise aber den Vicentino angeregt hat.

[2] »Feci fare io l' anno di nostra salute 1548.« Le istitutioni harmoniche (Ven. 1558), II, S. 140.

[3] Ebenda, II^a parte, cap. 47, S. 139 ff.; auf 141 befindet sich die Abbildung des »Clavocembalo«. Vergl. auch Shohé Tanaka, Studien (Viertelj. f. Musikw. 1890, VI, S. 69 ff. — Carl Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente, Viertelj. f. Musikw. VIII, 1892, S. 117. — W. J. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, Berlin 1878. (J. Guttentag).

[4] Vergl. auch C. v. Winterfeld, I, S. 119.

tiken Musik und wohl auch moderner Kompositionen! Am Anfang des 17. Jahrhunderts baute Fabio Colonna ebenfalls ein Instrument mit vierfach geteiltem Ganzton (»Della Sambuca lyncea« Napoli, 1618). M. Praetorius in der »Organographia« (Wolfenbüttel, 1619) und A. Kircher in der »Musurgia« berichten von ähnlichen »Clavicymbeln«. Der größte Teil dieser Konstruktionen schloß sich Zarlino's Vorbild, der kleinere dem Vicentino's an. Zu letzterem gehören Galeazzo Sabbatini's Klavier und Francesco Nigetti's »Cembalo omnisono« mit der Vicentino'schen Intervallbestimmung.

Wenn wir nun auf das über Vicentino Gesagte zurückblicken, so möchte es scheinen, als ob wir doch eine zu weit vom Ziel schwenkende Exkursion nach einem Gegenstand, der eigentlich schon nicht mehr im Bereiche unseres Themas gelegen ist, gegemacht hätten. Dies ist aber nicht der Fall. Wir wissen, daß das Madrigal, als der eigentliche Kampfplatz der Antidiatonik den meisten Anteil gehabt hat an der Enharmonik und der Temperatur, und daß keine zweite Form mit ähnlicher Vorliebe für chromatische (und enharmonische) Experimente ausgenützt wurde. So kam es in innige Berührung mit der Instrumentalmusik (indem man, wie wir eben hörten, sich zu den Versuchen der Instrumente, speziell des Cembalo's bediente) und so inaugurierte es den für die Ausbildung des monodischen Stils bedeutungsvollen Brauch, Vokalsätze mit dem Instrument zu begleiten, ein Verfahren, das die Wechselwirkung zwischen Vokal und Instrumental bis zur möglichsten Intensität steigerte: die chromatischen Töne *as*, *dis*, *ais* etc. drängten den Cembalisten zur Temperierung der Stimmung, die von Natur freiere Instrumentalmusik aber wiederum den Komponisten zu kühnen Ansätzen auf vokalem Gebiet.

Vicentino's Erscheinung führt demnach direkt auf das noch sehr wenig aufgehellte Gebiet der Instrumentalchromatik. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, hier mit eigenen Forschungsresultaten einzuspringen, deren Beschaffung sich mit kaum geringeren Schwierigkeiten verknüpft, als jene über die Vokalchromatik, zumal auch der sozusagen ziffermäßige Nachweis bestimmter Einflüsse der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik und umgekehrt schwerlich je vollständig erbracht werden dürfte. Aber wenigstens ein kurzer Überblick, wie wir ihn dank den neueren Untersuchungen eines Fleischer, Paesler, Seiffert u. a. zu geben vermögen, soll dem Bild, das wir von Vicentino zu entwerfen suchten, die nötige Folie geben.

Es steht außer Zweifel, daß die Instrumentalmusik noch früher als die Vokalmusik gegen die Kirchentöne Front gemacht hat. Ist doch der Grundzug ihres ganzen Wesens eine größere Beweglichkeit und Ungebundenheit. Aber man darf nicht glauben, daß

sich dieses ihr Streben nach Selbständigkeit zuerst in Übergriffen gegen die Diatonik kundgegeben hätte. Es äußerte sich vielmehr in einer strukturellen Eigentümlichkeit von allerdings nicht geringerer Tragweite, nämlich in der naturgemäß auf die Unterscheidung von Dur und Moll abzielenden Hinneigung zur homophonen Schreib- und Spielweise, das ist eben, im harmonischen Empfinden[1].

So tritt in der Orgelmusik bereits 1452, also fast hundert Jahre vor der Frottole und dem Madrigal in Paumann's Fundamentbuch, dann zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Schlick'schen (1512) und im Kleber'schen Tabulaturbuch, am stärksten aber im Buchner'schen Fundamentbuch die harmonisch-duale Tendenz in den Vordergrund. Es begegnen uns da die kleine Sexte im Dorischen, die reine Quarte im Lydischen, der häufige Gebrauch des Äolischen und des Ionischen, die häufige Erhöhung des *f* zu *fis* im Mixolydischen, wodurch dessen Eigenart verloren ging u. a.[2] — Erscheinungen, die wir unter dem Namen »mittelbare« Chromatik auch aus den ersten Madrigalen kennen. Für den Einfluß der Lautenmusik auf die neue Richtung diene der Hinweis auf die französische Lautenmusik. »Es ist gar nicht unmöglich«, sagt O. Fleischer in seiner gründlichen Studie »Denis Gaultier«[3], »daß die französische Lautenmusik, die auf die Anschauungen des 16. Jahrhunderts einen so tiefgreifenden Einfluß gewinnt, an der Umwandlung auch der theoretischen Begriffe einigen Anteil hat. Denn gerade aus Frankreich kommen die ersten Anstöße zu den Umwälzungen der Musiktheorie, welche sich im 17. Jahrhundert vollzogen.« Auch die deutsche Lautenmusik des 16. Jahrhunderts war für die Entwicklung der Harmonik bedeutungsvoll[4]. — Die Chromatik findet in die Orgelmusik erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Eingang, zunächst bei den Niederländern Sweelinck, Peter Philipps, Mathias van den Gheyn u. a. und gelangt von hier aus anfang 1600 nach Italien (und Deutschland), wo wir in Girol. Frescobaldi und seinem Schüler Froberger die ersten Vertreter haben[5].

---

[1] Vergl. W. J. v. Wasielewski, Gesch. d. Instr.-M. im 16. Jahrhundert, S. 150 ff. und die Beilagen (besonders Nr. 15 und 16).

[2] Carl Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constanz. (Viertelj. f. Musikw. 1889, V, S. 90 ff.)

[3] Viertelj. f. Musikwissenschaft, 1886, II, S. 51.

[4] Vergl. Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1891.

[5] Max Seiffert, P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Viertelj. f. Musikwissensch. 1891, VIII, S. 163. (S. 164, Frescobaldi hat den Gebrauch der Chromatik jedenfalls in der Jugend während seines Aufenthaltes in Flandern von den Niederländern kennen gelernt.)

Ganz ähnlich tritt in Giovanni Gabrieli's Instrumentalstücken das Übergewicht moderner Tonalität über die Kirchentöne stark hervor. Ihn übertrifft hinsichtlich der freien Harmonisierung der Engländer William Bird (1538—1623) in seinen Klavier- und Orgelkompositionen. Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß nahezu gleichzeitig mit der chromatischen Bewegung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts in der Instrumentalmusik Deutschlands, Frankreichs und Englands der alten Diatonik ein neuer Feind ersteht. Dort verwundet die Chromatik zunächst die mathematisch-theoretische, hier die beginnende Harmonik die melodisch-polyphone Seite der Diatonik. — Mit William Bird verdienen die englischen Klavieristen überhaupt: Thomas Tallis († 1585), John Bull (1563—1628), Orlando Gibbons (1583—1625), Gilles Farnaby (um 1590) und andere als Instrumentalchromatiker erwähnt zu werden[1].

Es erübrigt nun noch, die mit Vicentino bereits beschrittene Höhe der chromatischen Bewegung bis in ihre letzten Ausläufer zu verfolgen, zu den Madrigalisten Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa[2].
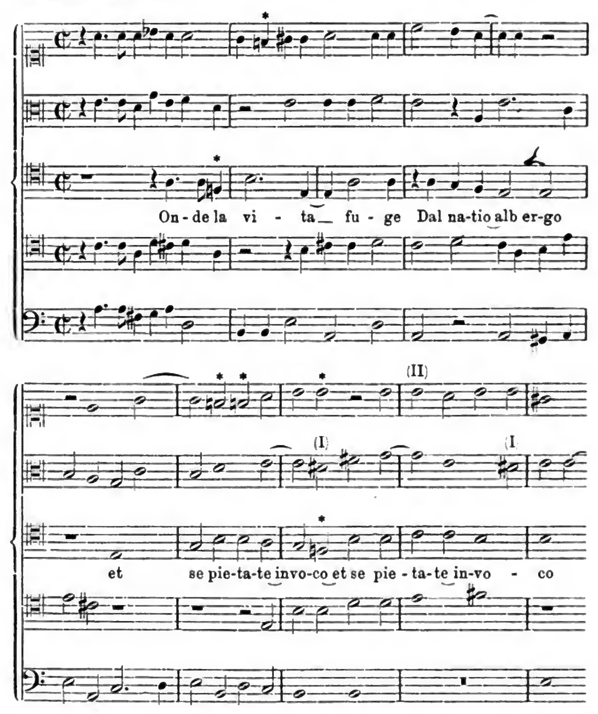
Als Zwischenglieder reihen sich zwischen ihn und diese beiden hinsichtlich ihrer Leistungsfähigkeit im Antidiatonischen in progressiver Steigerung der mehrfach genannte Alessandro Romano, Lodovico Agostini Ferrarese, Giuseppe Caimo und Rocco Rodio ein.

Romano's Chromatik scheint aus den Vorlagen, die wir geben können, eigentlich nicht radikal genug, um gerade in dieser hochroten Nachbarschaft Vicentino-Gesualdo genannt zu werden. Aber im ersten Buch der fünfstimmigen Madrigale (1565) — davon existiert nur der Cantus — finden wir ein Stück »Di virtu di« ad imitatione di Cipriano (Rore) und in der Dedikation des zweiten Buches den für uns wertvollen Passus »Oltre di ciò per esser lei molto affettionata d' essa Musica, della quale in Prattica gentilmente discorre, saprà, e potrà da i morsi de gl' invidiosi sicuramente difendermi, per cioche s' eglino ardire di lacerare, e schernire il vero padre della Musica Adriano, e con lui Cipriano, de i quali io sono indegno discepolo, che faranno di queste mie povere compositioni?« Mit diesen Worten gesellt auch Romano sich zur Gruppe der Willaert-Schüler, und da er auch bei Cipriano

[1] Vergl. Ambros, III, Seite 468 ff. — Oskar Bie, »Das Klavier und seine Meister«, München, Bruckmann (zwei Auflagen, 1898 und 1901) nimmt dagegen, wie von der chromatischen Bewegung des 16. Jahrhunderts und ihrer Beziehungen zum Instrumentenspiel, so auch von der durchbrechenden Harmonik (Dur und Moll) in der Klaviermusik fast keine Notiz. In der 1. Auflage ist z. B. Vicentino gar nicht, in der 2. nur mit einem Schaltsatz erwähnt.

[2] Adriano Banchieri u. a. gehören nicht mehr zu den Vertretern des klassischen Madrigals. Sie können daher — obwohl sie selbstverständlich stark chromatisieren — hier nur gestreift werden.

in die Lehre gegangen ist, wird er wohl den radikal-fortschrittlich gesinnten Willaert-Schülern beizuzählen sein. Leider ist uns das erste Buch mit dem genannten Madrigal nicht bekannt. Vermutlich haben wir in diesem ein Gegenstück zu »Calami« zu suchen. In dem besagten zweiten Buch fünfstimmiger Madrigale (1577) macht der musikalische Freisinn sich jedoch weniger in unmittelbarer Chromatik als in theoriefeindlichen Wendungen (mittelbarer Chromatik) und präziser Accidenzangabe bemerkbar. »*Dis*« taucht nur im Madrigal »Se tra le neve« auf (I), und zwar in folgender Zusammenstellung:



Die korrekte Zeichensetzung in den übrigen Stücken ließe die Annahme, daß Romano hier (*) das *F*♮ mit allen Konsequenzen
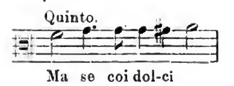
beabsichtigte [1], schon verteidigen. Aber auch der poetische Gedanke

> »Se tra le neve il fuoco
> Gia m' arse hor che ne l' onde
> Vivo via più che mai m' infiamma e strugge
> Onde la vita fugge
> Dal natio albergo et se pietate involo
> Chi tien del terzo cielo il primo seggio
> Dicemi ch' io vaneggio
> Che non posson finire i dolor miei
> I dolor miei se non doppo il morire.«

würde die allerdings sehr drastische Tonmalerei rechtfertigen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß das ♮ dennoch den Zweck eines ♯ hat, wodurch sich die dissonanten Verhältnisse von selbst rektifizieren. Die frei angeschlagene große Septime im vorletzten Takt (II) sowie die *H*-dur-Dreiklänge (I) blieben natürlich trotzdem bestehen, als gewichtige Dokumente für Romano's Anteilnahme an der »neuen Musik«. Diese ist auch in seinem ersten Buch fünfstimmiger Kanzonen (1572) und in dem zweiten der fünfstimmigen Napolitanen zu spüren: freies Schalten mit den Accidentien, mittelbares Chroma. Wortmalereien, Vergehen gegen die strenge Theorie, so in den Kanzonen: »Chi vi parla«:



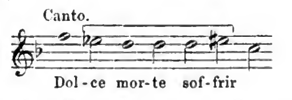
»Madonna«:



»Basciami«:
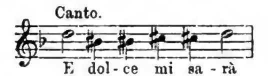


»O dolce vita«:



---

[1] So mit der übermäßigen Quarte und Sekunde in der Melodie und dem verminderten, sowie hartverminderten Dreiklange, auch in der Bildung $\overset{5\natural}{6}$ u. a.
C: vii°
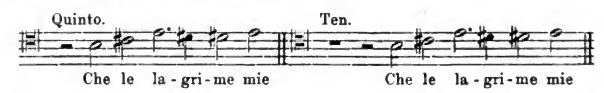
oder in den Napolitanen: »Dolce sospir«:



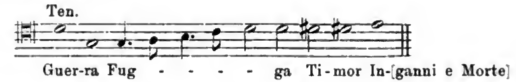
»Occhi lucenti«:
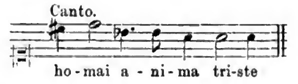


Der »Protonotario Apostolico, Capellano & Musico« Lodovico Agostini aus Ferrara gehört bereits zu den Tonsetzern des auslaufenden 16. Jahrhunderts, die gleich Vicentino mit dem diatonischen System im Prinzip vollständig gebrochen haben. Leider kennen wir von ihm nur das erste Buch der fünfstimmigen Madrigale (1570), die übrigen Bücher »Dialoghi, Ecchi, Enigmi, Madrigali« etc. liegen sehr unglücklich verstreut zumeist in italienischen Bibliotheken, die der Verfasser dieser Abhandlung seinerzeit nicht auf Agostini hin geprüft hat, da er erst später auf dessen »Madrigale cromatico« aufmerksam wurde. Aber schon dieses eine Buch ist zur Charakteristik des Meisters vollauf genügend: überall begegnen uns freieste Accidenzierung, zahllose freie Einsätze von *cis*, *fis*, *gis*, undiatonische Intervallsprünge auf Schritt und Tritt, ja häufig *dis* und *as* und nicht nur in den speziell chromatischen Stücken; und wo wir hinsehen, ist das Wort die direkte Quelle des Chromas, so in »Frate mio caro«:



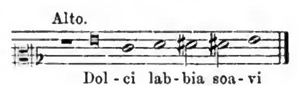
»Veggio sdegna«:
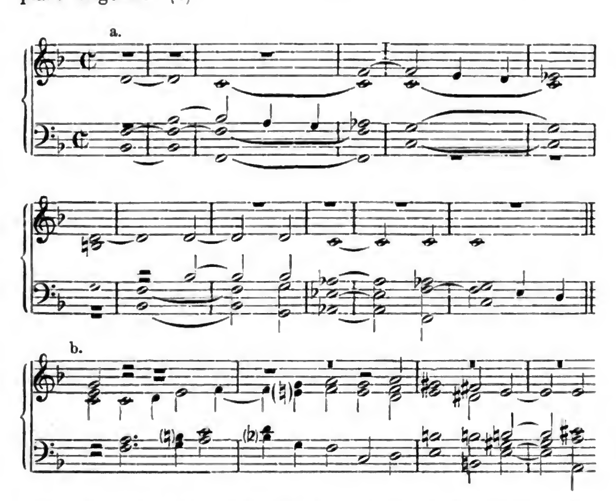


»Piangea Madonna«:



»Dolci labbia«:



Noch charakteristischer sind die Anfangstakte der Madrigale »Piango e vo piangendo« (a) und »N' altro me si conviene che piant' angoscie« (b):
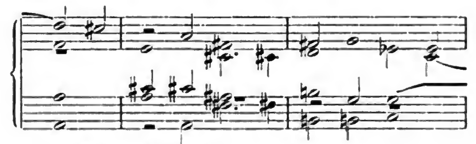


Warum Agostini die Stücke »Voi Livia non m' amate« und »Piansi Donna«[1] noch besonders als chromatische bezeichnet, obschon sie nicht viel chromatischer sind als die beiden vorgenannten, oder vielmehr, warum er diese als nicht chromatisch ausgiebt, da sie doch des Beiworts kaum minder wert wären, ist nicht recht klar. Sollte aber dem Komponisten, von kleinern theoretischen Freiheiten, wie der verminderten Quarte *h-es*, der großen Septime *a-gis* und von den Tönen *as*, *dis* und *ais* abgesehen, der vielberufene chromatische Halbtonschritt als besonderes Stigma für ein chromatisches Madrigal gelten, so hätte er allerdings ein Recht, diese letztgenannten Stücke mit dem schon nicht mehr ganz ungewöhnlichen Emblem »cromatico« zu versehen. Denn Halbton-Fortschreitungen wie:
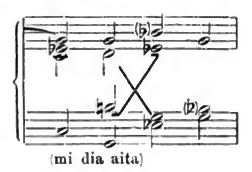


[1] Ist in Vogel's Bibliographie (Bd. I, S. 9) nicht »cromatico« bezeichnet; die uns vorliegenden Wiener Stimmbücher aber nennen sie ausdrücklich so.

kommen, wo nur der Text »no havrò chi mi dia aita«, »m' anciderà«, »mi farà morire«, »un tal martire« etc. Anlaß zum Malen bietet, alle Augenblicke zur Anwendung. Der Ton »*ais*« tritt in folgendem akkordlichen Zusammenhange auf:



die verminderte Quarte in diesem:



Diese unnatürliche Stimmführung des Alt, die sich durch Austausch mit dem Quintus leicht verbessern ließe, ist gewählt, um die unvermittelte, grelle Aufeinanderfolge der beiden Durdreiklänge *g* und *es* noch mehr zu würzen (»dia aita!«). — Nicht so radikal verfährt Agostini im zweiten chromatischen Madrigal, obgleich auch hier chromatische Halbtonschritte (*as* und *dis* auf die Worte »M' afflig' e strugge«, »pianto«, »l' altra pena«, »il ciel comosse tanto«, »coperse il mondo« etc.) nicht gespart sind. Bemerkenswert ist die, übrigens aus der Accidenzhäufung und -Willkür (z. B. ♮-*es*!) sich zwingend ergebende Ausschreibung der kleinen Sexte, z. B. *d*-♭, *g-es?*. Auch ein Zeichen der Zeit.

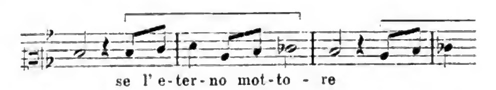
Der »edle Mailänder« Giuseppe Caimo steht mit Rocco Rodio, von dem uns leider nur ein einziges Madrigalbuch vorliegt, bereits vollständig auf dem Niveau der beiden Romantiker. Im vierten Buch seiner fünfstimmigen Madrigale, Venedig, Vincenzi & Amadino, 1585 (es existiert außerdem noch das erste der vierstimmigen), macht er von dem Halbtonschritt, den Tönen *As, Dis, Ais, Des, Ges* einen oft sehr wirkungsvollen Gebrauch, wie denn seine Madrigale überhaupt durchwegs von wunderbarem Klangreiz sind. Besonders das Stück »E ben raggion«, das auch an chromatischen Eigentümlichkeiten hervorragt, gehört zu dem Schönsten, was das 16. Jahrhundert hervorgebracht

hat. Es imponiert durch freieste Fassung des poetischen Inhalts und durch die Fülle neuer Vorhalte und Ausweichungen, in welchen Caimo übrigens dem Marenzio stilverwandt ist, zum Unterschied von Rodio, dessen Konnex mit dem großen Meister mehr in einem äußerlichen Faktur-Merkmal zu Tage tritt, wie wir gleich demonstrieren werden. Daß Rodio sowohl als Caimo von Marenzio angenommen haben, läßt sich nicht bestreiten; man muß nämlich bedenken, daß der Ruf des letzteren schon mit den ersten Madrigalbüchern in weite Kreise drang und andere Madrigalisten bald lebhaft angespornt haben wird. Zudem lebte man nicht weit voneinander, Caimo in Mailand, Marenzio geraume Zeit in Ferrara (dem Wirkungsort des Nicola Vicentino!), vielleicht auch Rodio wenigstens an einem der vielen Fürstenhöfe Oberitaliens. Und vollends die zeitliche Reihenfolge der in Betracht kommenden Bücher dürfte jeden Zweifel an dem Einfluß des Marenzio beseitigen: dessen II° libro di Madr. à 5 erscheint 1581, des Caimo IV° libro 1584/5, des Rodio II° libro 1587.
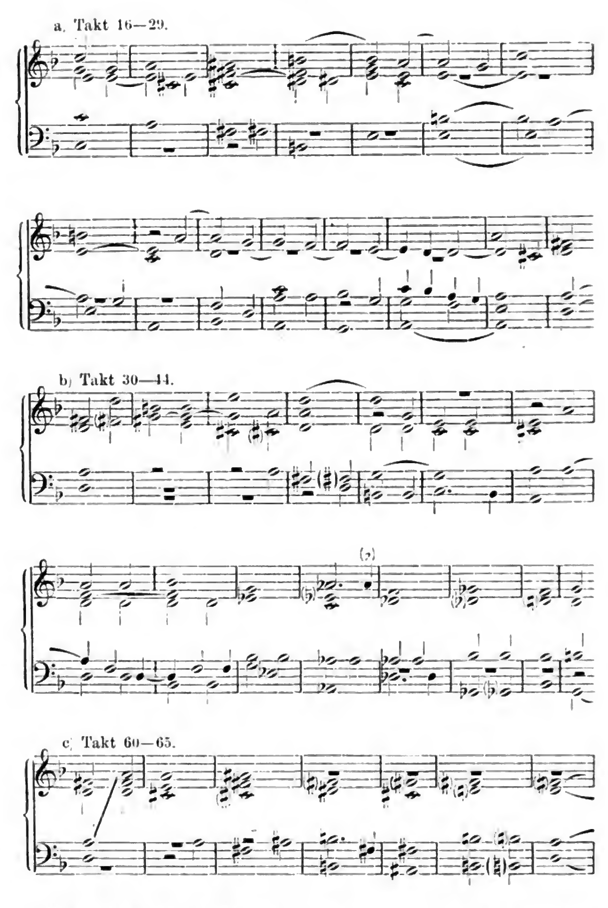
Wenn wir nun das in Frage stehende Stück »E ben raggion« des Caimo, das — sehr bezeichnend — den Spezialvermerk »cromatico« nicht aufweist, auf den geistigen Zusammenhang zwischen Wort und Ton hin prüfen, so zeigt sich auch da wieder das erstere als spiritus rector. Das Gedicht lautet:

»E ben raggion se l' eterno mottore
De cieli hà d' aspre spine il Capo avinto
Ch' anco il pianeta che distingue l' hore
Sdegni haver hoggi il suo di raggi cinto
Et è raggion se l' empio nostr' errore
Hà d' ogni luce il fonte ahi lasso estinto
Che d' altra nebia il mondo anco sia tinto
Di pioggia gielo e tenebroso horrore.«

Darin haben den Komponisten namentlich die Vorstellungskomplexe »l' eterno mottore«, ausgedrückt mit einer durch alle Stimmen motivisch durchgeführten Achtelfigur



»aspre spine«, »il pianeta, che distingue l' hore«, »nostr' errore«, »ahi lasso« und »tenebroso horrore« (chromatischer Halbtonschritt) ins Bereich der nuova musica gelockt. In welch geistvoller Weise er diese Bilder illustriert, und wie wenig er sich dabei auf die oft so kleinliche Wortmalerei der früheren Chromatiker einläßt, veranschaulichen folgende Beispiele:
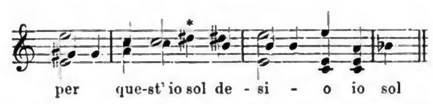


In Beispiel a) malt der Meister die »aspre spine« durch kühnste Vorhalte, die vollkommen modern empfunden sind; in Beispiel c) das »ahi lasso estinto« durch die Kadenz *Fis*-dur—*H*-dur, während er in b) unter dem Eindruck der Worte »pianeta che distingue l' hore« zu

der koloristisch merkwürdigen Akkordfolge *C*: I *d*: V I *Es*: V I *Des*: V I IV *B*: I sich versteigt. Das sind thatsächlich »nuove musiche« in voller Rüstung. So hat vor Caimo nur einer noch mit der Chromatik geschaltet: Marenzio. Denn Vicentino, der ja sonst ein ganzes Heer von Semitonien in seinen Esempii aufmarschieren läßt, hat sich auf dem Gebiet der Modulation augenscheinlich nur bis *Des*-dur gewagt. Von *C*-dur nach *Ges*-dur — man bedenke den ungeheuren Sprung! Das sind alle gebräuchlichen *B*-Hauptakkorde (*Ces* und *Fes* ausgenommen, die auch heute nicht gerne verwendet werden). Was das heißt im Zeitalter der ungleichschwebenden Temperatur! Welche Voraussetzungen das erheischt! Es kann kein Zweifel bestehen: Caimo ist durch die Praxis (am Cembalo) und vielleicht auch durch Rore (Calami sonum) de facto überzeugter Harmoniker. Er steht da selbst noch über Marenzio, der sich — wie wir gleich zeigen werden, — bei aller harmonischen Freimütigkeit des rein Akkordlichen der Modulation doch nicht so voll bewußt gewesen zu sein scheint. So bringt dieser beispielsweise in seinem *Ges*-Dreiklang ein *Fis*, das sich bloß melodisch erklärt und mithin beweist, daß er noch an der altväterischen Anschauung festhält: der Zusammenklang (Akkord) sei das zufällige, natürlich geordnete Resultat mehrerer gleichzeitig erklingender Melodien. In Caimo's Kreuz- und *B*-Dreiklängen besteht aber ein strenger Unterschied; sie gemahnen darin vor allem an das V° libro des Vicentino. Sollte dieser nicht auch seinen Einfluß auf den empfänglichen Caimo ausgeübt haben?

Anders ist die Chromatik des Rodio und anders sein Verwandtschafts-Verhältnis zu Marenzio. In dem chromatischen Madrigal »Madonn' il vostro pett' è« (auch die übrigen Stücke des Buches sind accidental sehr frei) bedient er sich mit Vorliebe der chromatischen Halbton-Fortschreitung, in ähnlicher Weise wie Agostino; dabei spielt auch der übermäßige Sekundschritt eine neue, wenngleich nicht recht glückliche Rolle, indem er offensichtlich die Modulation beleben soll, aber in die Melodik einen gewaltsamen herben Zug bringt, der nach unserm Empfinden in Widerspruch steht mit dem innig-schönen Text-Inhalt:
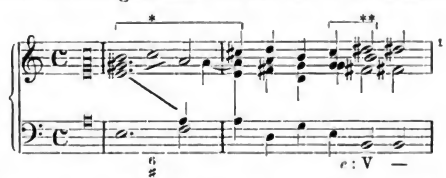
»Madonn' il vostro pett' è tutto ghiaccio
E tutto foc' il mio
Per quest' io sol desio
Riscaldar col mio foc' il ghiaccio
Stando petto con pett' à braccio à braccio
O felice quel giorno
O felice hora
Che stand' in braccio a voi madonn' io mora.«

Diese übermäßige Sekunde, harmonisch und melodisch (*), findet sich u. a. auf folgenden Worten:
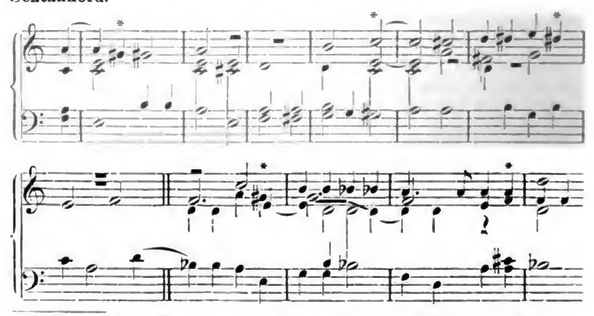


(ähnlich in den übrigen Stimmen). Möglicherweise will aber der Komponist damit die Befürchtung andeuten, oder den Kummer, daß sein Wunsch ein unerfüllbarer sei.

Die chromatischen Tonfortschreitungen, in denen er offenbar das chromatische Hauptelement erblickt, — denn der Ton *Dis* (das einzige unmittelbare Chroma) wächst mehr zufällig als beabsichtigt aus der melodischen Linie heraus, — sind auch in der That auf die Höhepunkte des Gedichtes, auf seine Wünsche gemünzt: »Stando petto con petto«, »che stand' in braccio a voi madonna«. Sie bringen aber auch eine hochinteressante harmonische Konsequenz mit sich: den übermäßigen Dreiklang in der ersten und zweiten Versetzung. Schon im zweiten Takt tritt dieses bereits von Willaert geschätzte Kunstmittel in die Erscheinung:
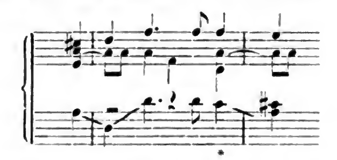


Der chromatische Gang *h c cis d* hat diesen Akkord erzeugt. Dann taucht er nach einigen 20 Takten nicht weniger als elfmal auf, bald auf *C* als Sext- und Quartsextakkord, bald auf *G* und *F* als Sextakkord.
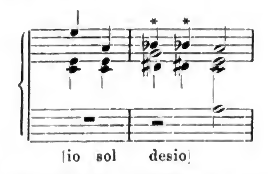


[1] Harmonische Konsequenz der überm. Sekunde (**): *C*-dur—*H*-dur!

Die Wirkung dieser Durchgangs-Dissonanzen, — und als solche sind die übermäßigen Dreiklänge hier anzusehen, — ist erstaunlich. Der ganze Satz erhält durch sie seine eigentümlich warme, leidenschaftliche Farbe, aber auch eine bizarre, in unvermittelten Akkordsprüngen sich äußernde Physiognomie.

Außerdem entstehen unserem Rodio noch zwei weitere alterierte Akkorde, deren einer direkt zu Marenzio hinüberführt: a) der Sekundakkord der zweiten Stufe in *C*-dur:



und b) der seltsame Sextakkord auf *Dis* mit verminderter Sexte:



Sie sind beide das Produkt der Stimmführung; sie verraten beide, daß Rodio's harmonisches Empfinden nicht so stark entwickelt war, wie etwa das des Caimo. Wie der übermäßige Dreiklang zeigen sie das durch ihre Umgebung: der erste Akkord a) durch seine Auflösung nach *A*-dur und der zweite b) durch seine Einführung mit und seine Rückkehr zu *a*-moll. Dieses letztere Exempel weist nicht nur auf den harmonisch experimentierenden Francesco Orso zurück, der, wie wir gesehen haben, die willkürliche Gegenüberstellung der ♭- und ♯-Accidentien im Großen betrieb, sondern auch auf den verwandteren und zeitlich näheren Marenzio, der gleich Rodio mehr aus Unbeholfenheit als aus Neuerungssucht zu solchen harmonischen Unmöglichkeiten gelangt zu sein scheint.
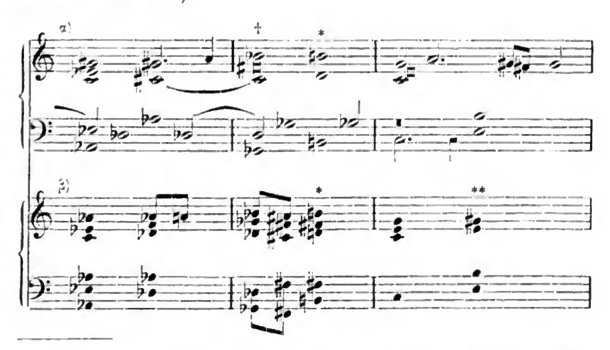
Damit kommen wir zum Schluß unserer Darlegung, der Betrachtung der Madrigalisten Luca Marenzio (ca. 1555—1599) und Gesualdo Principe da Venosa (1560—1614). Wir haben sie als die »Romantiker« des 16. Jahrhunderts bezeichnet, weil sie den Meistern des 19. Jahrhunderts, die wir vorzugsweise »die romantischen« nennen, in ihrem Wesen nahe verwandt sind: in der Neigung zur Leidenschaftlichkeit und Schwermut (Spezifikum

der Madrigaldichtung), in dem subjektiven Ton ihrer Darstellung, dem Hervorkehren der Persönlichkeit und in der bewußten Tendenz nach neuen Ausdrucksmitteln. In diesem Sinne ist freilich eigentlich die ganze Epoche des Madrigals romantisch: u. a. schon Willaert, dann Rore, Ruffo, ja auch Lasso und Palestrina, besonders aber Vicentino, Orso, Agostini, Caimo, Rodio haben, wie wir sahen, mehr oder minder energisch diese Eigenschaften bethätigt. Indessen so ganz erfüllt von dem neuen Geiste sind doch erst Marenzio und Gesualdo. Man kann den Unterschied vielleicht noch schärfer geben: Die früheren Madrigalisten (mit einziger Ausnahme des Caimo) spekulieren in der »nuova musica«; sie gewinnen (wie Rore) oder verlieren (wie Vicentino), je nachdem. Ihre Chromatik und ihre Feindlichkeit gegen die Theorie sind oft mühsam genug durch diese hindurchgegangen und mußten das auch nach dem Gang der Entwicklung. Dadurch blieb ihre Ausdrucksweise in einem Abhängigkeits-Verhältnis zur Theorie, unfrei, ja oft abgelenkt durch dasselbe. (Caimo), Marenzio und Gesualdo scheinen a priori mit den herkömmlichen Lehrsätzen gebrochen zu haben. Denn sie legitimieren sich gleich in den frühesten Werken als Fortschrittler; sie schreiben keine »chromatischen« Stücke mehr; weil sie keine Differenz zwischen ihrem und dem spezifisch chromatischen Stil kennen; geht doch ihr ganzes Sinnen darauf aus, die Chromatik und im weiteren Begriff die Antidiatonik unbesehen praktisch zu verwerten. Die Theorie kümmert sie nicht; sie fragen allein, »was und wie kann mein Madrigal von den neuen Farben eines Vicentino, Rore, Orso etc. profitieren«. Und so ernten sie die ersten Zinsen des bereits stattlichen Kapitals.

Marenzio neigt schon in seinen geistlichen Kompositionen stark zum Brillanten und Unruhigen. Seine Harmonie hat »eine Menge Mitteltinten und freiere Ausweichungen«. Ja der Meister hätte nur einige Jahrzehnte später geboren werden sollen, und wir »würden seinem Namen vermutlich unter den frühesten Opernkomponisten begegnen«[1]. Der echte Marenzio aber spricht aus den Madrigalen. Diese Tonstücke strömen über von Leidenschaftlichkeit und Farbenpracht. Natürlich giebt auch hier das Wort den direkten Anlaß zur Tonmalerei. Marenzio versteht es meisterhaft, seine Kompositionen je nach dem Text-Inhalt in einen bestimmten Charakter zu kleiden. Die heute so hochentwickelte Kunst der Individualisierung ist seine besondere Stärke. Um die hemmenden Regeln der Tonlehre unbekümmert setzt er über alle diatonischen Schranken hinweg und erzielt nicht selten Wirkungen modernster Potenz. Die verbotensten Harmonie- und Melodieschritte, von den diatonwidrigen Tönen nicht zu reden, haben bei ihm carte

[1] Ambros, Gesch. d. Musik, IV, S. 88.

blanche. Es kann da allerdings nicht Wunder nehmen, wenn ihm auch manches weniger gelingt, schärfer ausfällt, als es beabsichtigt war, und wenn die meisten Modulationen auf dem Papier unbeholfen und gezwungen scheinen. Unserem Ohre aber widerstehen sie keineswegs, ja man möchte glauben, Marenzio habe einige Madrigale in einer Art Vorahnung der gleichschwebenden Temperatur konzipiert. Denn ihm ist *ges* und *fis*, *as* und *gis* etc. ein und derselbe Ton. Bedenkt man auch, daß in jener Zeit die gewöhnlichen Klaviere und Orgeln äußerlich die nämliche Zwölf-Teilung (fünf schwarze Ober- und sieben weiße Unter-Tasten) der Oktave hatten, so liegt die Vermutung recht nahe, daß Marenzio, ähnlich wie unter andern A. Willaert, die praktische Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen *as* und *gis* erkannt hatte, was dann auch für Rodio gälte[1]. Marenzio's Freiheit im Gebrauch der alterierten Töne hat manchem seiner Stücke den Namen »enharmonisch« eingetragen. Aber sie haben mit der zeitgemäßen Enharmonik nichts gemein, sie nähern sich vielmehr am ehesten dem, was wir heute als »Enharmonik« bezeichnen. Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß Marenzio die Anwendung der alterierten Töne ganz willkürlich betrieben hätte. Wie wir sehr oft sehen können, entstehen sie ihm in der Melodiefolge auf ganz natürlichem Wege. Betrachten wir einmal das viel zitierte und analysierte Fragment aus dem Madrigal »O voi che sospirate a miglior note[2]« (II° libro Mⁱⁱ a 5 voci. 1581):



[1] Möglicherweise haben praktische Versuche mit Sängern zu dieser Erkenntnis geführt. Es ist eine allbekannte Thatsache, daß die Sänger, Violinspieler etc. im Chor (oder Zusammenspiel) unbewußt, nur dem Gehöre folgend, bei zweifelhaften Intervallen einen Ausgleich (im Sinne der gleichschwebenden Temperatur) vollziehen.

[2] Vergl. die Analysen bei C. v. Winterfeld, Gabrieli etc. II, S. 88;

Meine Analyse (β) unterscheidet sich von der des **Fétis** und **Shohé Tanaka**. Fétis macht die *H*-Harmonie (Takt 2*) zur *Ces*-Harmonie, als Tonika zum vorangehenden *Ges*-Akkord, was insofern nicht günstig ist, als dadurch der merkwürdige Fortschritt *ces* : I zu *C* : I entsteht, was ja gerade den zu beweisenden Enharmonik-Charakter aufhebt. Es darf aber der Charakter der *H*-Harmonie doch nicht zerstört werden, da (Takt 3**) ein *E*-Akkord folgt. Vielmehr ist die *Ges*-Harmonie (Takt 2†) als mehrdeutig zu betrachten und in *Fis*-dur (als Oberdominante zu *h*-moll) zu verwandeln. Shohé Tanaka transponiert die ganze Stelle, die mit der bei Caimo zitierten[1] klanglich viel Ähnlichkeit hat, auf die *H*-Stufe. — Im Zusammenhange mit den oben nicht gegebenen vorangehenden Takten entpuppt sie sich als Modulations-Kette von *C* nach *E* : *A*, durch alle B-Tonarten:

C : V I *F* : V I *B* : V I *Es* : V I *As* : V I *Des* : V I
{ *Ges* : V I
{ *Fis* : V I *h* : V I u. s. f.

Damit ist gewissermaßen die Reihe des Quintenzirkels geschlossen, zum ersten Male in der Musik überhaupt. — Es hat für uns Interesse, den Text zu kennen, der den Komponisten, wenn ich so sagen darf, zu diesem Parforcestück verlockt hat:

»Pregatte non mi sia più sorda morte
Porto delle miserie, e fin del pianto.
Muti una volta quel suo antico stilo«.

Der Dichter ruft den Tod an, er möchte doch einmal seine alte Weise ändern. Der Nachdruck liegt auf »muti . . . antico stilo«. »Hier ist der Tonkünstler völlig aus der Weise seiner Zeit herausgeschritten, als wolle er eine gewaltsame Umänderung des Laufes der Dinge darstellen«, sagt **Winterfeld**[2]. »Der Tod betrübt einen Jeden, nun wird er als Wohlthat geheischt: er soll aufhören zu betrüben, befreien soll er, statt zu trennen. Damit geschieht etwas Unerhörtes; neue Ausdrucksmittel sind nötig zu dessen Darstellung.« Die Art, wie diese eingeführt werden, ist in jeder Hinsicht originell, ja die besprochene Wendung *Ges-h* ist ob ihrer tonalen Weiterungen geradezu ein Geniestreich. Damit dürfte hinlänglich bewiesen sein, daß Marienzo's Enharmonik unserer heutigen in auffallender Weise nahe kommt, denn sie löst sich, wie diese, in Chromatik auf, das

III (Beilage, das ganze Stück), S. 156/157. — **Fétis**. Traité de l'Harmonie. III. 1., S. 164/65. — **Shohé Tanaka**. Studien. Vierteljahrschr. f. Musikw. 1890. VI. S. 71; ebenda S. 456: **Carl Stecker**, Kritische Beiträge.

[1] Vergl. S. 130, Beispiel b.

[2] A. a. O., II. S. 88/89.

will sagen, sie hat mit der gleichnamigen Musikübung eines Vicentino und anderer nichts gemein. Das Charakteristikum seiner Madrigale ist darum wie gesagt das Moderne. An neuen Akkordbildungen findet sich dagegen in ihnen nichts, was über die Zeit hinausginge. Da ist der Dreiklang in der Grundlage, dann als Sextakkord, seltener als Quart-Sextakkord; hier und dort ist die Durchgangs-Dissonanz eingestreut, wie zum Beispiel in der oben angezogenen Stelle (Takt 1) die übermäßige Quinte *des—a* und anderes mehr.

Marenzio ist außerordentlich fruchtbar gewesen. Es existieren von ihm nicht weniger als sechs Bücher sechsstimmiger, neun Bücher fünfstimmiger Madrigale [1], dazu noch eines zu vier, fünf und sechs und ein weiteres zu vier Stimmen [2], außerdem noch fünf Bücher Kanzonen und Villanellen. Daß er sich großer Beliebtheit erfreute, geht aus zeitgenössischen Berichten (wiederholt wird er »il dolce cigno« genannt) und zahlreichen Neu-Auflagen seiner Werke genügend hervor, ein Beweis auch für die bereits stattgehabte Umwandlung der allgemeinen Kunstanschauung am Ende des Jahrhunderts.

Das Nämliche gilt von Gesualdo Principe di Venosa, der als Gegner des Althergebrachten noch weiter geht als Marenzio. Wenn wir bei diesem noch durch Übereinstimmung der Tonart zu Anfang und Ende des Stückes der Einheitlichkeit des Ganzen Rechnung getragen finden, so weichen die Werke Venosa's auch hierin vom gewohnten Wege ab. Es fehlt ihnen diese, selbst heute noch giltige äußere Einfassung [3]. Dann aber unterscheiden sie sich durch die denkbar größte Zwanglosigkeit der Stimmführung, die Anwendung fremder Töne und dissonanter Intervalle, — alles sichtlich eine Folge des Bestrebens, den Wortsinn möglichst plastisch zu vertonen. Wird auch durch diese absichtliche Schärfe der Charakteristik die Grenzlinie des wahrhaft Schönen manchmal überschritten, so ist doch die Mehrzahl der Illustrationen in überaus geistvoller Art durchgeführt. Auf den modernen Hörer freilich machen gerade Gesualdo's Werke im Ganzen nicht mehr den unmittelbaren Eindruck, den wir z. B. aus Marenzio's Madrigalen empfangen. Aber sie sind darum um nichts weniger interessant und wertvoll als diese. Ja, es blitzen nicht selten wahre Edelsteine von Melodien zwischen oft recht krausen Wendungen auf, und es finden sich Stellen von auserlesener Klangschönheit. Es wäre nur zu wünschen, daß eine kräftige Wiederbelebung nicht nur des Marenzio sondern auch des Gesualdo in der modernen Vokalmusik bald in Angriff genommen würde. Dann wird sich bestätigen, daß Winter-
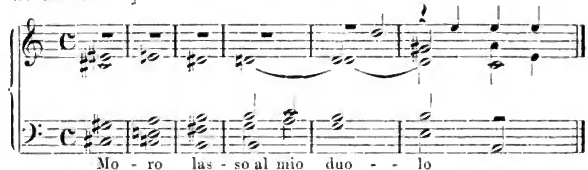
[1] Bei Burney, General history of music, III, S. 205 ff. findet sich ein Madrigal »Ahi tu mel neghi« aus IX° libro d. M^li a 5 voci.

[2] Ferner ein Buch Madrigali spirituali zu fünf Stimmen.

[3] C. v. Winterfeld, II, S. 95 ff.

feld im Schlußwort seines trefflichen Essays über Marenzio und Venosa Recht gehabt hat, wenn er sagte, »das erste Erschließen jedes neuen Lebens — und ein solches mit Bezug auf die moderne Musik offenbart sich ihnen — habe etwas geheimnisvoll Anziehendes, dessen Wirkung, wenn wir Venosa's Schöpfungen mit ungetrübtem Auge anschauen, auch an uns sich nicht verleugnen wird«[1].

Vor allem zeigt sich bei Gesualdo das harmonische Gefühl sehr stark ausgeprägt; es äußert sich in den kühnsten Akkordkombinationen. So gebraucht er z. B. im Stück »Anchor che per amar' ti« (VI° libro d. M^li a 5 voci, 1616) den hartverminderten Septakkord[2]. Als interessantester Beleg für seine Harmonik diene der Anfang des Madrigals[3] »Moro lasso al mio duolo« [VI° libro die M^li a 5 v.]:



Das ist eine ideale Verkörperung majestätischen Schmerzes. Es dringen hier moderne Klänge an unser Ohr, und ein heiliger Schauer überkommt uns unter diesem Bruderhauch aus längst entschwundenen Tagen! — Eine ansehnliche Auslese derartiger merkwürdiger Stellen giebt uns Ambros gelegentlich seiner geistvollen Kritik Gesualdo's[4]. Die Werke unseres Meisters sind nach ihm nicht »das Ergebnis bloßer Spekulationen« (Ambros steht somit auf unserm Standpunkte), sondern »das Resultat praktischer Versuche auf dem Klavier oder der Orgel«, die er beide, sowie andere Instrumente (besonders die Laute) nach Angabe eines seiner Zeitgenossen (Cerreto) meisterhaft gespielt haben soll.

Burney[5] (und Kiesewetter) urteilen über den Meister ungerecht, wenn sie in seinen Madrigalen nur Mangelhaftigkeit in Melodie und Modulation, fehlerhafte Deklamation und unordentliche Anlage konstatieren[6]. Gewiß haben die Stücke ihre Schwächen, —

[1] A. a. O., S. 96.

[2] Ambros, IV, S. 239. — Es ist keine unbegründete Vermutung, daß Gesualdo schon unter dem Einflusse Monteverdi's steht.

[3] Abgedruckt bei Burney, Gen. hist., III, S. 223 ff. ganz; fragmentarisch bei C. v. Winterfeld, Gabrieli, Beilage III, S. 117.

[4] Gesch. d. Musik, IV, S. 238 ff.

[5] Gen. hist., III, 221/222.

[6] A. a. O., III, S. 219: »except unprincipled modulation, and the perpetual embarassements and inexperience of an Amateur, in the arrangement and filling up of the parts«.

wir haben sie oben angedeutet; aber ihr ungemein lebensvoller feurig pulsender Ausdruck läßt diese uns völlig vergessen. Seine Würdigung findet Gesualdo dagegen bei Ambros (IV, 245 ff.): »Gesualdo war ein Genie. Ein solches sucht und findet neue Bahnen, wo das mittlere Talent behaglich in ausgefahrenen Geleisen ohne Gefahr des Halsbrechens seinen Weg zum Ziele zurücklegt, welch letzteres freilich kaum je Unsterblichkeit sein wird. Regelrichtige Madrigale mittelmäßigen Wertes wurden damals zu Hunderten und zu Tausenden komponiert — sie sind, so weit die Zeit sie nicht verschlungen hat, des Ansehens nicht wert, während Gesualdo unser lebhaftes Interesse erregt und wir ihm unsere Theilnahme nicht versagen können«.

Gesualdo hat uns nicht so viele Kompositionen hinterlassen, wie Marenzio, ein Buch sechsstimmiger und sechs Bücher fünfstimmiger Madrigale. An die sechs Bücher knüpft sich ein wichtiges Ereignis, eine jener für die Musikentwicklung so bedeutsamen Folge-Erscheinungen, die durch die chromatische, d. h. musikreformatorische Bewegung hervorgezaubert wurden: die Partiturausgabe aus dem Jahr 1613[1]. Wie bekannt, existieren die Drucke des 16. Jahrhunderts nur in Stimmbüchern, obschon erwiesenermaßen die Komponisten ihre Werke partiturmäßig skizzierten. Daß man gegen Ende des Jahrhunderts jedenfalls zu Lehr- und Instrumental-Zwecken, wohl auch wegen der zunehmenden Schwierigkeit der Kompositionen, hervorgerufen durch die Dissonanz und die alterierten Intervalle, daran ging, einzelne sehr geschätzte Madrigalwerke in Partitur zu veröffentlichen, zeigt die 1577 (in Venedig bei Angel. Gardano) erschienene Partiturausgabe »Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore à 4 voci Spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'istromento, et per Qualunque studioso di Contrapunti«[2]. Damit war natürlich auch der Taktstrich offiziell

---

[1] Vergl. Ambros (Gesch. der Musik, IV, S. 246): Die »Madrigale wurden wiederholt gedruckt, fünf Bücher erschienen 1585 in Genua — 1613 gab sie Simon Molinaro in sechs Büchern — und zwar in Partitur heraus«. E. Vogel (Bibliothek, II, 295) giebt nur die Ausgaben 1613 an. Überhaupt ist eine Ausgabe 1585 nirgends erwähnt. Der früheste Jahrgang ist 1591! Fétis (Biogr. univ., III, 470) bemerkt wie Ambros »Les cinq premiers livres .... furent publiés en parties séparées, a Gènes, en 1585«. Die Quelle für diese Notiz ist offenbar Burney (Gen. hist., III, 218), wo es ähnlich heißt »Genoa who, in 1585, published the first five in separate parts; and, in 1613, the same madrigals, with the addition of a sixth book, in score«. (Man sehe auch die Anmerkung.) In gleichem Sinne finden wir die Jahrzahl 1585 angegeben bei C. v. Winterfeld, Gabrieli II, 94, Dommer, Musikgesch., 1878, S. 159, Shohé Tanaka. Studien. Viertelj. f. Musik, 1890, VI, 72.

[2] Kgl. Bibliothek zu Berlin. — Vergl. Rob. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte, 1873, V. S. 29 ff. »Die genaue Kenntnis dieser Partitur

ins Leben gerufen; Taktpunkte haben wir zwar schon vereinzelt gefunden (ich erinnere an die zitierte Kanzone di Rospi et Rossignuol, an Lasso u. a.); aber die Setzung der Striche ist erst eine Errungenschaft der 70er Jahre. Für die Theorie wurde sie von größter Bedeutung, da sie naturgemäß eine weitere Vereinfachung des ganzen, die praktische Ausführung der Tonsätze ungemein erschwerenden Notations- und Mensuralsystems mit sich brachte[1]. Verschiedene Theoretiker des beginnenden 17. Jahrhunderts, darunter besonders Sethus Calvisius[2], traten in Lehrbüchern für diese Vereinfachung ein, vielleicht in Beherzigung des alten Lehrsatzes: Musica est ars bene canendi. Wenn die Musik, mögen diese Theoretiker und mit ihnen wohl noch mehr die Praktiker gedacht haben, die Kunst ist, gut und schön zu singen, so hat man in erster Linie darnach zu streben, die Schwierigkeiten zu mindern. statt zu häufen. Denn der Sänger wird unbestritten den Gesang am besten intonieren können, der ihm weniger Mühe macht, d. h. »ihm liegt«. Und diesem Grundsatze getreu räumte man mit Wonne unter dem alten Ballast gründlich auf. Es fielen die Ligaturen, die großen Pausen, die Bedeutung des tempus imperfectum und perfectum, die Proportio tripla, die Prolatio, der modus maior und minor, auch die Alteration und Imperficierung fanden ihr seliges Ende. Nicht besser erging es der Guidonischen Solmisation und Mutation; sie war als »Tortura discentium« längst in Mißkredit gekommen[3], und den Versuchen, sie gänzlich aus der Welt zu schaffen, folgten befriedigende Resultate. Über der »Bocedisation und Bebisation und Damenisation[4] kam man zur Erkenntnis des richtigen Weges — der Schleier fiel!«

Das fleißige Madrigal-, Motetten- und Kanzonen-Spielen auf dem

ist außerdem noch sehr wichtig, da die chromatisch veränderten Töne alle genau verzeichnet sind«.

[1] Man kannte übrigens die Trennung der Notenwerte durch Taktstriche schon aus der Instrumentalmusik. Die Keime der Partitur sind also im Wesen der Tabulatur, besonders der Orgeltabulatur des 15. und 16. Jahrhunderts zu suchen.

[2] Kurt Benndorf, Sethus Calv. als Musiktheoretiker. Viertelj. f. Musikw., 1894, X, 430 ff.

[3] Kurt Benndorf, a. a. O., S. 430 ff.

[4] Bestrebungen, den sechs Silben des Hexachords eine siebente anzufügen, um durch die so erzielte Rückkehr zur vernünftigen Grundlage der Oktave die Mutationen überflüssig zu machen. Die ersten Versuche gingen von Hubert Waelrant (1517—1595) aus, der 1547 zu Antwerpen eine Musikschule errichtete, in der er, statt der Guidonischen Solmisation in Hexachorden, in den sieben Silben bo ce di ga lo ma ni (voces belgicae) solfeggieren ließ (Bobisation oder Bocedisation). Andere Vorschläge machten Ericius Puteanus (1599), Sethus Calvisus (1611), Pedro de Urena (1669), Daniel Hitzler (1576—1635) und endlich noch Graun (1701—59).

Cembalo, das, wie wir sahen, Chromatik und Harmonik so mächtig förderte, führte schließlich zur Erfindung des Bassus generalis (Basso continuo), der schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts ein unentbehrlicher Kunstfaktor wurde. Daß das Basso continuo-Spiel hinwiederum auf die Konsolidierung von Dur und Moll seinen Einfluß hatte, bedarf keiner weiteren Ausführungen [1].

Außer den genannten Neuerungen taucht fast gleichzeitig noch eine andere Erscheinung auf, die ebenfalls mit der chromatischen Bewegung zusammenhängt: die Polychorie. Sie macht sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bemerkbar und spielt im ganzen 17. Jahrhundert eine große Rolle. Sie entsprang, wie die Chromatik, dem Streben nach Farbenpracht und originellem Tonausdruck. Aber während die Chromatik gleichsam als kunstvolle Filigran-Arbeit in den Tonsatz eingewoben wird, genügt den späteren Komponisten dieser intime Schmuck nicht mehr, man sucht nach prunkvolleren Ausdrucksmitteln und verfällt auf die Steigerung der Stimmenzahl und Tonfülle. Speziell in der Kirchenmusik, die sich unter Führung ihrer bedeutendsten Meister Willaert, Palestrina, Lasso und Joh. Gabrieli einige Jahrzehnte später als die weltliche Musik an der chromatischen Bewegung beteiligt [2], tritt dieses dynamische Kunstelement stark hervor. In bescheidenen Formen zeigt sich die Polychorie zuerst bei Willaert (»cori spezzati«) [3], viel stärker schon in den Kirchenwerken Lasso's und Palestrina's, ebenso Giov. Gabrieli's. Die höchste Zahl von Stimmen, die diese anwendeten, betrug zwölf (drei Chöre zu vier Stimmen) und 18 Notensysteme. Gegen Ende des Jahrhunderts aber wachsen sie ins Massenhafte, eine Steigerung von sechs Chören zu vier Stimmen auf das Doppelte, also 48 Stimmen, ist nichts Seltenes mehr. »Polychoriker« κατ' ἐξοχήν sind Paolo Agostini, Allegri, Gre-

---

[1] Das Cembalospiel hat in praxi vollendet, was theoretisch Zarlino (Istitutioni harmoniche, 1558), abgesehen von seiner Intervallbestimmung (Terzbestimmung) durch die Auffassung des Dur- und Mollakkords als »Divisione armonica« und »Divisione aritmetica« d. i. die Idee einer rationellen Harmonielehre in dualem Sinne vorbereitet hat. (A. a. O., S. 30 ff u. 181 ff.) Vergl. H. Riemann, Zarlino als harmonischer Dualist, Monatsh. f. Musik-Gesch., XII, 1880, S. 155 ff. und von demselben, Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert, Leipzig. Hesse, 1898, S. 369 ff.

[2] Auch die Motette war eine andere geworden unter dem Einflusse der Madrigals, sie hatte »eine an dasselbe anklingende und von der alten Motette abweichende Stilart und Haltung angenommen, selbsterfundene Themen treten an die Stelle entlehnter Melodien« (während Palestrina aber doch die Motette noch im alten Sinne bebaut). Dommer, Handb. d. Musikg. S. 101. — Vergl. über Gabrieli's Chromatik C. v. Winterfeld, Gabrieli, I. 161, II. 84 ff. Ambros, Gesch. der Musik. III, 557. — Über die Chromatik bei den Epigonen des Palestrina-Stiles Agazzari, Allegri u. a. Ambros, Gesch. d. M. IV, S. 92 ff.

[3] Vergl. Zarlino, Istitutioni harmoniche, I. 346.

gorio Ballabene und besonders Orazio Benevoli, von dem uns eine, zur Einweihung des neuen Salzburger Domes (1628) geschriebene Messe mit 54 Notensystemen erhalten ist. Dieses Unikum bedeutet zugleich den Höhepunkt und Verfall der mehrchörigen Satzmanier. Es beweist überdies eben durch seinen Aufwand von Kunstmitteln und die Sucht nach rein äußerlichen Effekten, daß der Höhepunkt der großen Periode längst überschritten ist[1]. — Aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammt auch noch eine für den musikalischen Vortrag höchst wichtige Neuerung, die aus der Polychorie herausgewachsen ist: die Anwendung des crescendo- und decrescendo-Zeichens besonders durch Virg. und Domenico Mazzocchi (1634)[2].

Gesualdo Principe di Venosa hat eigentlich keinen Nachfolger mehr; mit ihm tritt, da ja auch das Madrigal in der Folgezeit nicht mehr die gleiche Bevorzugung findet, ein Stillstand in der radikal-fortschrittlichen Bewegung ein. Die Chromatik findet überall ihre zeitgemäße Anwendung, aber von einem kompositorischen Experimentieren ist nicht mehr die Rede. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf eine andere Art der »Nuova Musica«, auf das musikalische Drama. Höchstens wäre noch Gesualdo's Zeitgenosse zu erwähnen, Adriano Banchieri (1567—1634), der gleichfalls mit Leidenschaft sich auf die Chromatik wirft; wir haben von ihm in seinem »organo suonarino« eine »Fuga cromatica«, ja sogar ein »Concerto enarmonico«, nach Ambros[3] »voll horribler Kombinationen«.

[1] Siehe Ambros, Gesch. d. Musik, IV, S. 104 ff.
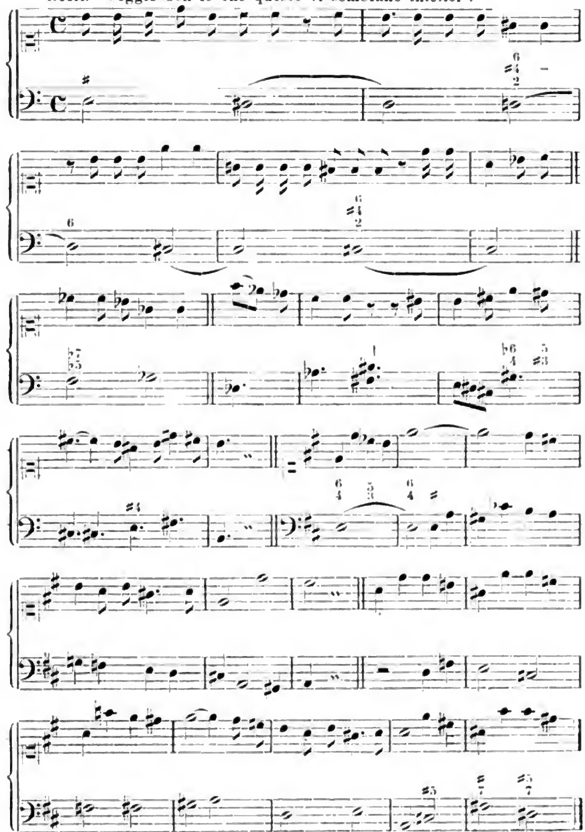
[2] Die Anfänge des dynamisch-nuancierten Musizierens gehen auf die Mitte des Jahrhunderts gebräuchlichen Dialoghi und Echi (Risposta, Risonanza d'Ecco etc.) zurück. Wir haben besonders Ecco's von Bertholdo (1561), Marenzio (1580), Lasso (1581), A. Gabrieli (1587), Giov. Croce (1585), Philippe de Monte (1599), O. Vecchi (1586, 1595/97), Lod. Agostini (1581), F. Anerio (1585), Pozzo (1585), Oristagno (1588), Malvezzi (1591), Giaches de Wert (1581), Torelli (1600), Signoruzzi (1602), Giovanelli (1603), Brunetti (1606), Savetta (1610), Schuyt (1611), Montesardo (1612) u. a. — Domenico Mazzocchi giebt in der Partitura de Madrigali a 5 voci .... Roma, Zanetti, 1638, neben dem Zeichen *p* und *f*, das *piano* und *forte* andeutet, auch den Buchstaben E Ecco als dynamische Vorschrift an, was uns beweist, daß das Echo und die *Crescendo*-Nuancen etc. aus der gleichen Quelle geflossen sind. Im übrigen finden sich die dynamischen Vortragszeichen bereits 1615 in den Salmi Passeggiati (libro 1°) von Francesco Severi angewendet, wie auch schon A. Gabrieli, Praetorius, Giulio Mussi zwischen *piano* und *forte* unterscheiden.

[3] Gesch. d. M., IV, S. 236, mit welchem Rechte, vermag ich nicht zu beurteilen, da ich das Werk nicht erlangen konnte. — Dagegen fand ich im britischen Museum eine von Kopistenhand geschriebene, aus ungefähr 1720—30 stammende »Cantata Enarmonica« des Sigr. »Francesco Gasparini »Andiamo o' Pecorelle ad altre sponde« (für Cantus und Basso continuo), die zwar außer einigen kühnen Modulationen und Intervallschritten nichts Besonderes oder gar Enharmonisches in Vicentino's Sinn aufzuweisen

Im musikalischen Drama, das überhaupt der neuen Errungenschaften sich schnell bemächtigte, kam eine satztechnische Eigen-

hat, aber immerhin ein Beleg ist dafür, daß selbst nach der endgültigen Fixierung unserer gleichschwebenden Temperatur noch immer das enharmonische Gespenst sein Wesen trieb. Für die Art der Gasparini'schen Enharmonik gebe ich im Folgenden einige Proben:

Recit. »Veggio ben io che queste vi sembrano infelici«.



tümlichkeit zu ihrem vollen Rechte, der ebenfalls durch die Chromatik im Madrigal Förderung zu teil wurde, und der wir oft begegneten: die Dissonanz. Ein ganz knapper Überblick über ihre Entwicklung mag der Vollständigkeit halber gestattet sein.

Ihre Erstanwendung läßt sich bis auf Josquin zurückführen. Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts, wo die Chromatik schon an dem Bau der Diatonik zu rütteln begann, erfährt sie eine rapid zunehmende Steigerung, erscheint aber meist in der milderen Form als Durchgang oder Vorhalt[1]. Gegen Ende des Jahrhunderts aber, da die revolutionäre Tendenz der chromatischen Bewegung unverhüllt hervortritt, geht mit der Häufung alterierter Töne auch der Gebrauch der frei eintretenden Dissonanz[2] Hand in Hand. Den bedeutendsten Verfechter dieses neuartigen Kunstmittels[3] kennen wir in Claudio Monteverdi, der, wie so mancher epochemachende Mann auf musikalischem Gebiete, von der einen Seite heftig bekämpft und von der anderen mit Begeisterung verteidigt ward. Sein Streit mit Artusi[4] wie die ganze Epoche gemahnen uns nicht selten an unseren modernen Monteverdi, Richard Wagner. — Außer Monteverdi ist unter andern noch der Lehrer Gesualdo's zu nennen, Pomponio Nenna, der jenen an »harmonischen Wagestücken«[5] überbietet, sowie Allegri, bei dem uns gleichfalls herbe Dissonanzen begegnen.

Es erübrigt nun noch einmal kurz auf die Chromatik der übrigen Länder hinzuweisen. In Deutschland sehen wir schon seit dem Anfang beziehungsweise der Mitte des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Instrumental-(Lauten- und Orgel)musik[6], des deutschen

[1] Bei Rore die Synkope der großen Sexte, verbunden mit dem Tritonus. — Dann Anticipationen und Ritardationen, meist in den Mittelstimmen, durch Bindungen zwischen die Konsonanzen geflochten. Vergl. auch das über Orso und Caimo Gesagte. — Doch begegnet uns bereits bei Maistre Jhan (in der Motette »O Roche«) die Dissonanz in schärfster Form. Vergl. Seite 43, Anm. 1.

[2] Freilich nicht allein auf dem Gebiete des Madrigals. Sie ist gleichsam die Würze für das verwöhnte Ohr. Wir stehen da an der Wiege der dissonierenden Akkorde und der Durchgangs-Harmonie.

[3] III° libro di M^li^ a 5 v. 1598 im Madrigal »Straccia mi pur il core« (mitgeteilt von Burney, III, S. 237) zeigen sich Doppeldissonanzen, Quartenfolgen etc., im »Orfeo«: »Ohime! che sull' aurora«: verminderte Quinte, kleine Septe, in »Tra pianto e duolo«: verminderter Septakkord (!) »vielleicht hier zum erstenmale in der Musik«. Vergl. C. v. Winterfeld, Gabrieli, II, S. 32 ff. — Man erinnere sich der früher zitierten Stelle des unechten verminderten Septakkordes bei Francesco Orso, im Madrigal »il cantar nuovo« (1567). —

[4] E. Vogel, Claudio Monteverdi. Viertelj. f. Musikw., 1887, III. S. 326 ff.
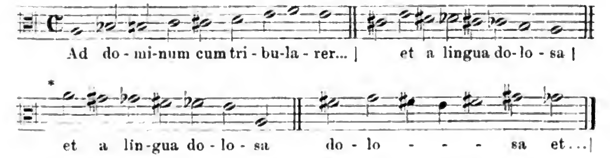
[5] Ambros, IV, 236.

[6] Über die Chromatik bei den Orgelmeistern, bei Sweelinck und seinen deutschen Schülern vergl. Max Seiffert's Dissertation: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1891. — Vergl. S. 122 f.

weltlichen Liedes und des protestantischen Gemeindegesanges [1] freiere Kunstanschauungen sich bethätigen: das harmonische Element tritt stärker hervor, die Melodie gravitiert nach der Oberstimme, Ionisch und Äolisch [Dur und Moll] im Gegensatz zur alten Auffassung der Kirchenmodi beginnen sich abzusondern, psychologisch vielleicht zu erklären durch die mit der Reformation im nördlichen Deutschland platzgreifende Abneigung gegen die römisch-kirchlichen Institutionen. Die Chromatik findet im südlichen Deutschland zuerst Eingang durch den Niederländer Lasso, dem bald ein Deutscher als Chromatiker folgt, Hans Leo Hassler (1564—1612), der seine Bildung in Italien, in Venedig, unter Andrea Gabrieli als Mitschüler des Giovanni Gabrieli erhalten und gewissermaßen als Angehöriger der venetianischen Schule deren freie Kunstanschauung sich zu eigen gemacht hat. Aber merkwürdigerweise verschmäht Hassler in seinen weltlichen Kompositionen, ähnlich wie Giovanni Gabrieli, Chromatik und chromatische Fortschreitungen (namentlich den chromatischen Sekundschritt, der für die italienischen Meister sonst so charakteristisch ist); als Kirchenkomponist freilich zeigt er den enragierten Chromatiker [2]. Auch Heinrich Schütz, der

[1] Zu beachten ist der Gegensatz zwischen dem Gemeindegesang der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: dort noch reine Polyphonie, hier schon harmonische Behandlungsweise der Choralmelodien [namentlich unter dem Einflusse der Tonsätze zum Marot-Beza'schen Psalter (in der deutschen Übersetzung von Ambr. Lobwasser). Während die romanischen Komponisten des Psalters noch deutlich die Melodie im Tenor haben (Claudio Goudimel u. Claudin Lejeune), liegt bei Luc. Osiander, Sam. Marschall und den andern germanischen Meistern der Choral im Diskant, die kontrapunktische Behandlung ist Note gegen Note!].

[2] Rud. Schwartz, H. L. Hassler. Vierteljahrschr. f. Musikw., 1893, IX. S. 46 ff. — Einen schönen Beweis sinngemäßer Chromatik giebt Hassler in seiner Motette »Ad dominum cum tribularer clamavi« (in »Sacri Concentus Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum. Editio Nova MDCI. Augustae Vindelicorum. apud Val. Schönigium«) wenn er für die Worte »tribularer« und »lingua dolosa« die Halbtonstufen gebraucht:
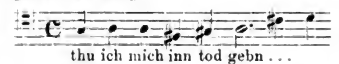


Besonders die dritte Wendung (*) ist nachmals bei den italienischen Opernkomponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts (Steffani, Bontempi u. a.) sehr beliebt geworden. Daß in deutschen Landen schon um die Wende des 16. Jahrhunderts in der weltlichen Musik speziell auch zu komischen Zwecken Chromatik verwendet wurde, zeigt Joh. Christ. Haiden's »Posti-

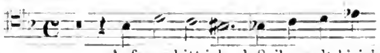
mit seinem ganzen Empfinden in der italienischen Kunst wurzelt, ist schon frühzeitig Chromatiker, aber nur in den geistlichen Kompositionen. Man sehe die merkwürdigen Modulationen, die übermäßigen Dreiklänge und Intervallsprünge in seinen Motetten (z. B. in »O bone, o dulcis, o benigne Jesu« der Motetten-Sammlung: Cantiones sacrae quatuor vocum cum Basso ad organum. Fribergae, G. Hoffmanni, 1625 [Bd. IV der Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel]. Vgl. auch Monatsh. f. M.-G. XX. 1888 S. 53).

Frankreich und England[1] beteiligen sich an der antidiatonischen Strömung erst am Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Anzeichen der Loslösung von den Kirchentönen thaten sich aber, wie wir schon darlegten, auch in diesen Ländern frühzeitig kund, zuerst in der Instrumentalmusik (Lauten- und Klaviermusik)[2] bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts. So trat auch hier der Umschwung nicht unvorbereitet ein. Daß man z. B. in Frankreich der Chromatik großes Interesse entgegenbrachte, erfahren wir aus verschiedenen Musikberichten[3] und Traktaten (z. B. »De

glion der Lieb«. Nürnberg 1614. So findet sich im Lied »Dorthin wenn ich thu schauen« folgende Wendung:
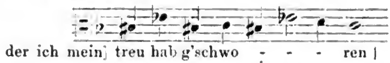


oder in einem andern:



oder gar in dem köstlichen Liedchen: »Recht schön von art | ein Jungfrau zart ich mir hab auserkorn«:



und ebenso die zweite Strophe:



[1] Harmonische Anschauungsweise findet sich in Frankreich bereits im (12. und 13. Jahrhundert) in Stücken der Troubadours Chatelain de Coucy (12. Jahrhundert) und Adam de la Halle (dem Verfasser des Liederspiels »Le jeu de Robin et de Marion« (1285), besonders aber bei Guillaume de Machault (1360). — Über die Chromatik in England vergl. Burney, Gen. Hist. of Music. III. S. 136 ff.

[2] S. 122 f. — Über das harmonikale Empfinden der englischen und französischen Klaviermeister vergl. man die einschlägigen Abschnitte in Weitzmann und Seiffert's Geschichte der Klaviermusik. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. I. Band.

[3] W. J. v. Wasielewski. Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Monatshefte f. Musikgesch., X, 1878, S. 9.

musica«, unter den Akten der Synode zu Besançon)[1]. Im Übrigen erreichte sie hier lange nicht die Intensität wie in Italien; von einem »Kampf« zwischen Neu und Alt war schon gar nichts zu spüren; man nahm das Chroma eben als ein Selbstverständliches aus den italienischen Madrigalsätzen herüber in die Praxis.

Mit diesem Ausblick auf die Anfänge der Chromatik im Musikleben der übrigen nichtitalienischen Territorien schließen wir unsere Untersuchungen ab. Es verlohnt sich, deren Verlauf noch einmal zu überblicken und das gewonnene Resultat in einer klaren Formel zu präzisieren.

»Chromatik« bedeutet im engeren Sinn die accidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne *F*, *G*, *C*, *H*, *E*, im weiteren Sinne jede Freiheit gegen die Theorie; sie war, wie wir darzulegen versuchten, die wirksamste Waffe gegen die Integrität der Kirchentöne, in deren Wesenheit sie eigentlich längst begründet lag: in den sich allmählich ausbildenden »Subsemitonia modi«, ja schon in der uralten (antiken) Unterscheidung des ♭ und ♮ (genus molle und durum). Einen mächtigen Förderer hatte sie in der musica ficta, die, wie andere Eigentümlichkeiten der Solmisation und Mutation, zahlreiche Ansätze zum modernen Tonsystem enthielt. Es war uns dann darum zu thun, ihre innere Entwicklung zu zeigen: wie sich »*as*« als genetisch erster chromatischer Ton herausbildete (er ist auch historisch der erste) und wie ihm bald der Reihe nach »*dis*«, »*des*« und alle anderen folgten.

Wir sahen ferner, daß die Keime der Chromatik den fruchtbarsten Boden fanden im Madrigal, das durch seine poetisch-musikalische Ungebundenheit, sowie durch die in ihm faktisch zum Prinzip erhobene Ton- und Wortmalerei für die Befriedigung antidiatonischer Gelüste wie geschaffen war. So wurde das Madrigal zum Tummelplatz des Kampfes »Hie Diatonik, hie Chromatik!«, eines Kampfes, der schon in den ersten Dezennien zu toben anhub, das heißt, früher, als man bisher angenommen, und der in successiver Steigerung das ganze Jahrhundert mit seinem Lärmen erfüllte.

Die Antwort auf die Frage: »Wann und wo taucht im Madrigal das erste Chroma auf?« ließ sich dahin formulieren: Sogleich mit der Einführung und Bebauung dieser Kunstform 1533, fast gleichzeitig bei Willaert, Verdelot, Festa, Arcadelt in der Gestalt mittelbarer Chromatik. 1539 begegnet uns unmittelbares Chroma (*as*) bei Festa, dann bei Messer Claudio und Arcadelt; diese drei Madrigalisten sind demnach die ersten Chromatiker. In seiner Eigenschaft als Frühmadrigalist und Begründer der venetianischen Schule hat Willaert, dessen Interesse an der »nuova musica« er-

[1] W. Bäumker, Über den Kontrapunkt. Monatshefte f. M., 1878. X. S. 64/65.

wiesen ist, große Bedeutung für deren fernere Gestaltung: Venedig wurde der Ausgangspunkt der freieren Kunstanschauung, und die einflußreichsten Chromatiker der Nachzeit sind Willaert's Schüler gewesen. Die Römer verhalten sich im allgemeinen konservativ, nur Festa (der Vorläufer Palestrina's) nimmt einigen Anteil an der chromatischen Bewegung; vielleicht ist er für die römische Schule das gewesen, was Willaert für die venetianische. Die übrigen Meister dieser ersten Periode der chromatischen Bewegung kommen hier nur insoweit in Betracht, als sie mittelbares Chroma zur Anwendung bringen.

Die Erscheinung des Titelbeiwortes »cromatico« bildete den interessantesten und zugleich schwierigsten Punkt unseres Kapitels »die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals«. Freilich ist das Ergebnis unserer Forschungen kein definitives; aber das Eine dürften unsere beiden Hypothesen klargestellt haben, daß zwischen dem »cromatico« der ersten Madrigalbücher und dem gleichzeitig erscheinenden »a note negre« ein Kausalnexus besteht, und daß somit die Bedeutung des ersteren Wortes sich im Laufe der Jahre geändert hat: das »cromatico« bei Rore, Ruffo, Martoretta, Aretino und das »nuovo modo« Vicentino's bezieht sich teils auf mittelbares Chroma, teils auf lebhaftere Bewegung (»a note negre« proportio subdupla C); den eigentlichen Sinn trifft das Wort erst bei Orso, Tudino, Fiesco, Agostini, Rocco Rodio und natürlich dem späteren Vicentino; es ist identisch mit der »nouvelle manière« Lasso's. — Des Weiteren galt es, den Irrtum des Burney und Winterfeld zu berichtigen, daß Rore und Lasso die ersten Chromatiker seien. Sie beanspruchen wohl in der Erstanwendung einiger Töne (»*des*« und »*ais*«), nicht aber der Chromatik überhaupt, das Vorrecht der Primordialität.

In der Epoche 1540—1570 findet die Chromatik unter den Tonkünstlern allgemeinere Aufnahme, die »neue Art« verpflanzt sich von Venedig aus nach den übrigen Städten Italiens, selbst nach Rom, dem eigentlichen Sitz der alten Lehre, und auch Palestrina vermag sich ihrem Einfluß nicht zu entziehen; nach Deutschland dringt sie zunächst durch Lasso, der auf seinen Reisen in Italien zweifellos mit der »neuen Manier« in nächste Berührung gekommen ist.

In Vicentino's Enharmonik endlich haben wir das ernstliche, aber hoffnungslose Bestreben, die griechische Enharmonik praktisch zu verwerten. Sie hat nichts destoweniger Licht gebracht in die Dämmerung der »fingierten Musik«; sie hat gezeigt, daß ein Fortschritt unmöglich war ohne gründliche Reform der Intervall-Bestimmungen, d. h. ohne die gleichschwebende Temperatur.

Die chromatische Bewegung gipfelt in Caimo, Rodio, Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa; sie findet in den beiden letzteren ihre genialsten Vertreter, deren Kunstanschauung scharf in der Mitte zwischen Alt und Neu steht. Für ihre Zeit sind sie, was die Romantiker des 19. Jahrhunderts für die unserige; sie bringen den Subjektivismus im Madrigal zum vollen Durchbruch; freieste Formgebung, zügellose Phantasie und bewußte Bereicherung der Kunstmittel sind ihre Erkennungszeichen. Marenzio und Gesualdo sind darum »die Romantiker des 16. Jahrhunderts«.

Folgende Tabelle mag die Entwicklung und Steigerung der chromatischen Bewegung gleichsam graphisch veranschaulichen:

as	Festa (1539)[1], Messer Claudio, Arcadelt (1540), Rore (1548, Martoretta, Giov. Nasco (1554), Lasso, P. Taglia, Palestrina, Fr. Manara (1555), Willaert (1559), Correggio, Hett. Vidue (1566), Agostini (1570), Vicentino (1572), Marenzio (1581), Caimo (1585).
dis	Giulio Fiesco, Tudino (1554), Rore, Lasso, Palestrina, Manara, P. Taglia (1555), Ruffo (1556), Florio, Hett. Vidue (1566, Orso (1567), Agostini (1570), Vicentino (1572), Romano (1577), Caimo (1585), Rodio (1587), Gesualdo (1616).
des	Vicentino (1555), Rore, Hett. Vidue (1566), Vicentino (1572), Marenzio (1581), Caimo (1585).
ais	Rore, Lasso (1555), Orso (1567), Agostini (1570), Vicentino (1572), Caimo (1585).
his	Orso (1567).
eis	Orso (1567), Gesualdo (1616).
ces	Vicentino (1572).
ges	Caimo (1585).
fes mit den genannten und allen möglichen alterierten Tönen:	Vicentino (1555 »L'antica musica«, esempii).

Die Begleit- und Folge-Erscheinungen der chromatischen Bewegung betraf unser Schlußwort über die Wechselwirkung zwischen Vokal- und Instrumentalchromatik, das Hervortreten des Harmonischen (Dur und Moll) im protestantischen Gemeindegesang und deutschen Lied, in der französischen Lautenmusik und in der englischen Klavier- und Orgelmusik.
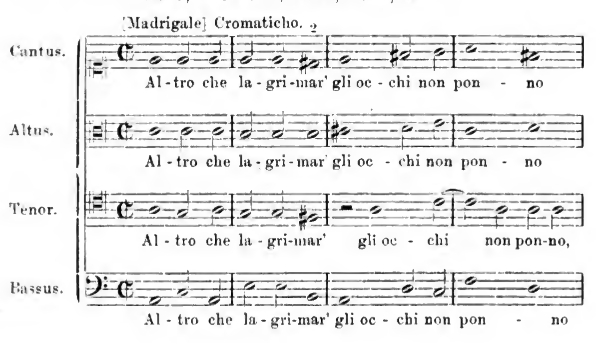
[1] Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Erstausgabe des Werkes, in dem sich der alterierte Ton bei den betreffenden Meistern zum ersten Mal findet.
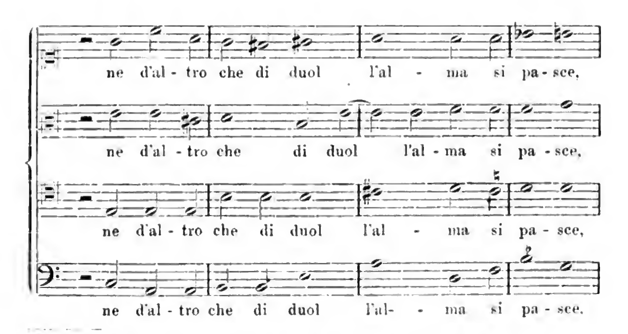
Aus dem Resumé tritt uns noch einmal klar vor Augen, daß die chromatische Bewegung des 16. Jahrhunderts einer Notwendigkeit entsprang. Das Empfinden für Harmonie mußte allgemach rege werden, die Keime der Tonalität mußten aufgehen. Der Boden war überreif und die Zeitumstände konnten nicht günstiger zusammentreffen. Freilich, welch ein Kampf wurde herauf beschworen! Parteien entstehen, die Flamme des Zwiespaltes lodert hüben und drüben und erfaßt in gleicher Heftigkeit die Theorie wie die Praxis. Aber hat nicht jede Periode der Gährung ihre Geister, die bei aller Tüchtigkeit und Begabung dem Fortschritte entweder abhold sind, da sie ihn eben nicht zu erkennen, nicht zu erfassen vermögen, oder allzu gewogen, so daß sie blind auf alles Neue schwören und die »Rückständigkeit« der Besonnenen nicht begreifen können? Es ist dieses Wechselspiel, dieses Befehden polarer Kräfte ein Naturgesetz: Widerstand fordert Gegendruck, fordert die Anspannung der höchsten und innersten Mächte heraus, und indem die Gegner so zur vollsten Kraftentwicklung genötigt werden, zeigt sich der wahre Wert eines jeden. Freilich muß von zwei Streitern unter natürlichen Umständen immer einer unterliegen, indes solche Niederlagen bedeuten in der Kunstgeschichte nie Verlust, denn sie haben stets neue Verhältnisse im Gefolge. Das zeigt sich auch hier. Wie ein Sturmwind durchbraust die Reformation den musikalischen Kunsthimmel des 16. Jahrhunderts und reinigt ihn von dem vielen Ballast, den der schaffende Musiker in Mensur und Kontrapunkt mitzuschleppen gezwungen war. Der alte, mächtige, augenscheinlich auf Äonen berechnete Bau der Töne, der durch die Jahrhunderte geheiligten Theorie stürzt dröhnend zusammen, aber aus den Trümmern erblüht eine neue Welt

Anhang.
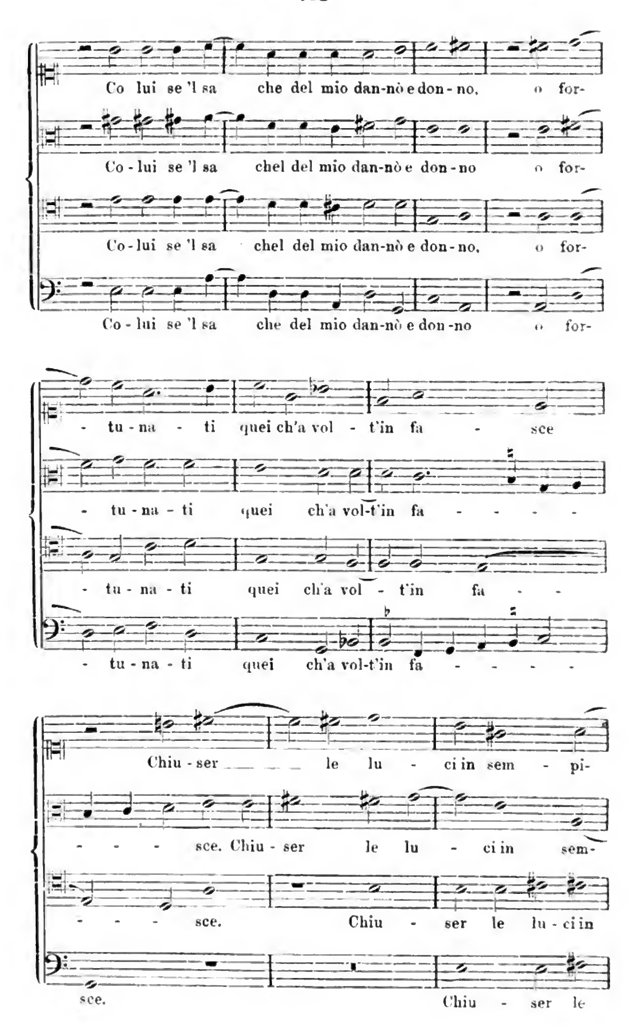
I.
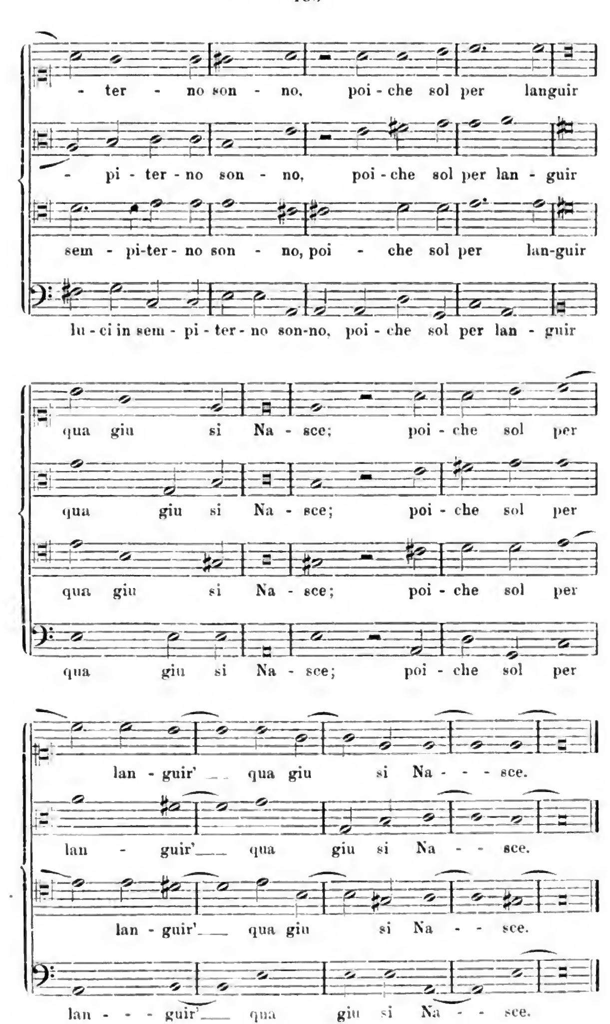
Cesare Tudino d'Atri, Li Madrigali a note bianche et negre cromaticho, a 4 voci., Ven., Scot., 1554[1].





1 Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
2 Die Accidenzzeichen gelten nur für die zugehörige Note.
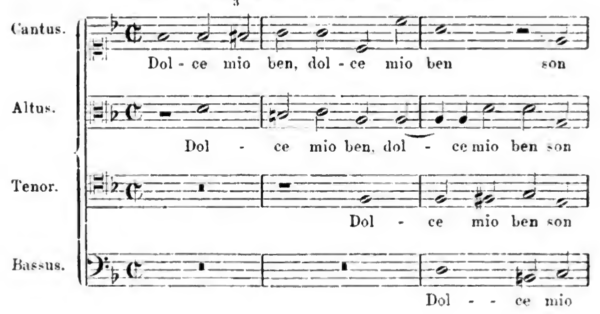

Co lui se 'l sa che del mio dan-nò e don - no, o for-
Co - lui se 'l sa chel del mio dan-nò e don - no o for-
Co - lui se 'l sa chel del mio dan-nò e don - no, o for-
Co - lui se 'l sa che del mio dan-nò e don -no o for-
- tu - na - ti quei ch'a vol - t'in fa - sce
- tu - na - ti quei ch'a vol-t'in fa - - - -
- tu - na - ti quei ch'a vol - t'in fa - -
- tu - na - ti quei ch'a vol-t'in fa - - - -
Chiu - ser le lu - ci in sem - pi-
- - - sce. Chiu - ser le lu - ci in sem-
- - - sce. Chiu - ser le lu - ci in
sce. Chiu - ser le
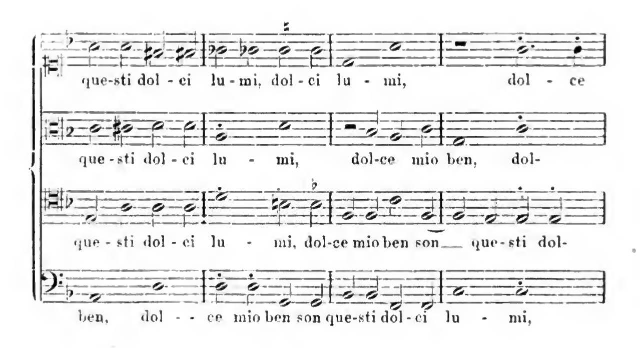

- ter - no son - no, poi - che sol per languir
- pi - ter - no son - no, poi - che sol per lan - guir
sem - pi-ter - no son - no, poi - che sol per lan-guir
lu - ci in sem - pi - ter - no son-no, poi - che sol per lan - guir
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
lan - guir' qua giu si Na - - - sce.
lan - guir' qua giu si Na - - sce.
lan - guir' qua giu si Na - - sce.
lan - - - guir' qua giu si Na - - sce.

II.

N. Vicentino, L'antica musica ridotta alla mod. prattica, Roma, A. Barre, 1555, III° libro, cap. 52, fol. 67[1].

Essempio della prima parte di uno Madr. a 4 voci[2].
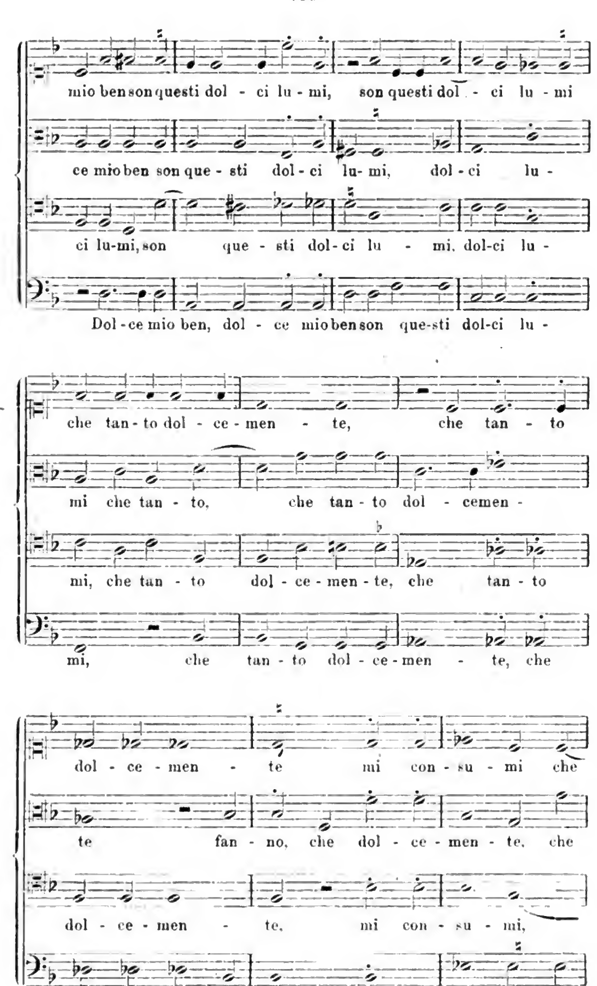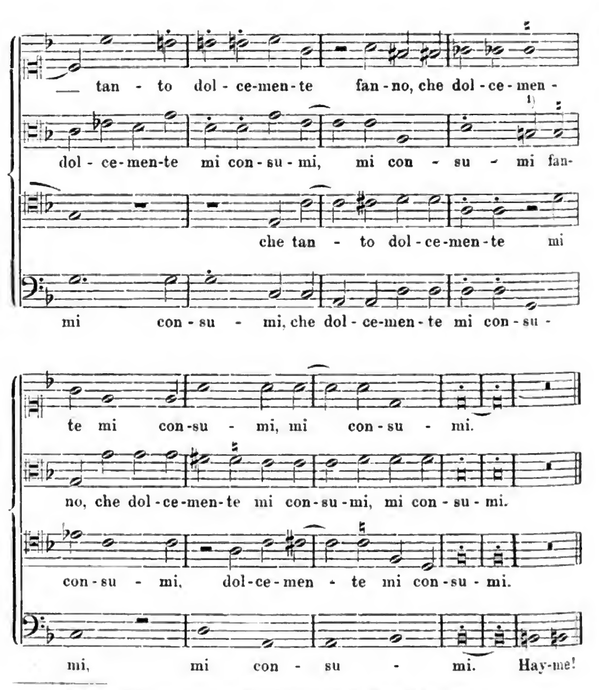




[1] K. Hof-Bibliothek. München.

[2] Vicentino bemerkt dazu: che si può cantare a cinque modi, cioè, Diatonico et poi Cromatico: et poi Cromatico et Enarmonico; et poi Diatonico, et Cromatico; et poi Diatonico, et Cromatico, et Enarmonico (d. h. man kann es ausführen mit teilweiser oder vollkommener Beachtung der Accidentalen ♮ ♭ ♯ · und ohne dieselben).

[3] Die Accidentalzeichen gelten nur für die zugehörige Note.


mio ben son questi dol - ci lu - mi, son questi dol - ci lu - mi
ce mio ben son que - sti dol - ci lu- mi, dol - ci lu -
ci lu-mi, son que - sti dol- ci lu - mi, dol-ci lu -
Dol - ce mio ben, dol - ce mio ben son que-sti dol-ci lu -
che tan - to dol - ce - men - te, che tan - to
mi che tan - to, che tan - to dol - cemen -
mi, che tan - to dol - ce - men - te, che tan - to
mi, che tan - to dol - ce - men - te, che
dol - ce - men - te mi con - su - mi che
te fan - no, che dol - ce - men - te, che
dol - ce - men - te, mi con - su - mi,
tan - to dol - ce - men - te fan - no. che



[1] Im Original steht irrtümlich Semibrevis statt Minima.

Register.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

V.

ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN INSTRUMENTALMUSIK IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

VON

KARL NEF.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1902.

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft V.

Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

Zur Geschichte

der

deutschen Instrumentalmusik

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

von

Karl Nef.

Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl.

Das vollständige Beispielmaterial in Handschrift kann von der Verlagshandlung besonders bezogen werden.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

Seinem verehrten Lehrer

Herrn

Professor Dr. Hermann Kretzschmar

in tiefer Dankbarkeit

gewidmet vom

Verfasser.

Einleitung.

»Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Auftreten Händel's und Bach's am Anfange des 18. ist eine der dunkelsten Perioden der neueren Musikgeschichte«, sagt Hermann Eichborn in seiner vor vierzehn Jahren erschienenen Schrift »Zur Geschichte der Instrumentalmusik[1]«. Bekanntlich hat es mit diesem Satze auch heute noch seine Richtigkeit. Zur Rechtfertigung der nachstehenden Arbeit wird es also keiner weiteren Worte bedürfen.

Einer Spezialuntersuchung ist die deutsche Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bisher noch nicht unterzogen worden. Daß das Herausgreifen gerade dieses Abschnittes berechtigt ist, wird die nachstehende Arbeit zur Genüge darthun. Die Periode charakterisiert sich namentlich durch das Auftreten zahlreicher neuer Formen, die sich entweder in ihr ausleben oder zu feststehenden, für lange Zeit herrschenden Typen entwickeln.

Was an Einzelbeiträgen in wissenschaftlichen Abhandlungen schon vorliegt, mache ich im Verlaufe der Darstellung namhaft. Das meiste Material an Kunstwerken lieferte mir die Bibliothek der »Allgemeinen Musikgesellschaft« in Zürich, die eine reiche Auswahl von Instrumentalwerken der Zeit besitzt[2]. Es befinden sich darunter mehrere, die bisher für verloren galten, und solche, die man kaum dem Namen, geschweige denn der ihnen oft zukommenden großen Bedeutung nach kennt. Gleich hier sei bemerkt, daß sämtliche Werke nur in Stimmendrucken vorliegen.

Zum Titel ist eine kleine Einschränkung anzumerken, es soll sich im Nachstehenden nur um Orchester- und Kammer-Musik, nicht aber um Klavier-Musik handeln.

Die Darstellung setzt unmittelbar mit der Besprechung einzelner Werke ein; die Einreihung in den allgemeinen, geschichtlichen Zusammenhang, soweit diese überhaupt notwendig erscheint, habe ich am Schlusse gegeben. Die Anordnung geschieht mit Rücksicht auf die Kompositions-

---

1) H. Eichborn, Zur Geschichte der Instrumentalmusik. Eine produktive Kritik. Leipzig 1885. S. 23.

2) Ich benütze die Gelegenheit, dem Bibliothekar der Gesellschaft, Herrn Richard Kisling, für sein freundliches Entgegenkommen und zeitweise Überlassung der Werke besten Dank auszusprechen.

Gattungen und die geschichtliche Folge. Zur Illustration des Textes dienen die Notenbeilagen, die ich in möglichst großer Zahl geboten habe. Leider kann, der Kosten wegen, nur ein kleiner Bruchteil derselben dem vorliegenden Drucke beigegeben werden, dagegen ist, wie der Titel besagt, das gesamte Material in Handschrift von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel zu beziehen. Auch ist die Aussicht vorhanden, daß eine größere Anzahl der hier besprochenen Kompositionen in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« zur Veröffentlichung gelangen werde.

I.

Mit Johann Rosenmüller, dessen Thätigkeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt, haben meine Untersuchungen einzusetzen. Sein erstes Instrumentalwerk, auch überhaupt sein Erstlingswerk, waren die »*Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden*« vom Jahre 1645, die »*mit drey Stimmen* und ihrem *Basso pro Organo* gesetzet« waren. Der Biograph Rosenmüller's, August Horneffer, bespricht sie ausführlich auf Grund eines unvollständig erhaltenen Exemplares[1]. Soviel man darnach urteilen darf, verrät das Werk noch mehrfach die Erstlingsarbeit. Es war mir nicht zugänglich, da es aber überhaupt nicht mehr vollständig erhalten ist, dürfte die bloße Erwähnung hier genügen. Wichtiger ist Rosenmüller's zweites Instrumentalwerk, die »Studentenmusik« vom Jahre 1654. Der vollständige Titel lautet:

Johann Rosenmüllers

Studenten-Music

Darinnen zu befinden

Allerhand Sachen

Mit drey und fünff Violen, oder auch

andern Instrumenten zu spielen.

1654.

Leipzig, bey dem Autore und Henning Großens

Sel. Erben zu finden.

Gedruckt in Fried. Lanckt'schens Druckerey durch Christoph Cellarium.[2]

Weiter lasse ich hier Widmung und Vorrede wörtlich folgen. Sie sind teilweise für die Zeit, teilweise für den Verfasser charakteristisch;

---

1) August Horneffer, Johann Rosenmüller, Berliner Dissertation, 1898. S. 15 und S. 112 ff.

2) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in klein 4°, in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Das Werk galt bis vor kurzem für verloren.

die Vorrede im besondern giebt über die Entstehung der Studenten-Musik interessanten Aufschluß. Die Widmung lautet:

»Denen Edlen, Wol-Ehrenvesten, Groß und
Vor Achtbaren, Wohlgelahrten, Hoch-
und Wohlweisen
Herren Burgermeistern, Richter und Rathmannen der Churfürstlichen
Sechs-Stadt Görlitz
Im Marggraffthumb Ober-Laußnitz:

Meinen Großgünstigen, Hochgeehrten Herren und der Edlen Music vornehmen und berühmten Liebhabern. Edle, wohl Ehrenveste, Groß- und Vorachtbare, Hoch- und Wohlweise, insonders Großgünstige, Hochgeehrte Herren.

Was die Music in des Menschen Hertze vor ein Würckung zu haben pflege, und wie sie dasselbe von einem Affecte zu dem andern verleiten und übersetzen könne, das lasse ich die tägliche Erfahrung lieber, als die von Alters her an uns verschriebene und in allen *Locis Communibus* häuffig aufgezeichnete Exempel behaupten. Und worzu dienet es alte, abgeschmackte und dem Alter selbst nicht allezeit gläubliche Historien zu wiederholen? Ein jedwedes Hundert derer biß an den jüngsten Tag laufenden Jahre weiß von dergleichen Exempeln etwas zu berichten, daß dannenhero auch unsere Zeiten nicht so gar unfruchtbar seyn können, daß nicht etliche seyn sollten, die von der Music zu einer denkwürdigen Verwandlung sich sollten bewegen lassen. Ich darf nicht gar weit gehen, auch nicht lang erzehlen, was ich selbstens bei unterschiedlichen wahrgenommen und fallen vielleicht meinen großgünstigen Herren ohne mein erinnern dergleichen *Subjecta*, an welchen sie eine sonthane Veränderung des Gemüths verspüret, hauffenweise ein, bey welchen sie die durchdringende und gleichsam durchbohrende Krafft der edlen Music genugsam ihnen einbilden können. Solte auch ein Mensch gefunden werden der bei einer schönen Harmony vielleicht weniger, als bei einem wüsten Bauergeschrey sich aufreitzen und bewegen lassen würde, bey dem müßte meines Erachtens fleißig nachgesuchet werden, ob er auch mit einer recht vernünftigen Seele begabet, und da sich das also befände, ob er nicht dieselbe etwan hette verwildern und verwüsten lassen. Zwar es finden sich auch gelehrte Leute die, wenn sie bei den *Stoicis* in die Schule gegangen, sich weder in die Freude, noch in die Traurigkeit schicken, auch vielleicht gar nicht bezwungen werden können, derer aber, weil sie zweyerlei, wie etliche fast für Götter geachtet werden müssen, und Gott in diesem Falle, so ferne es menschliche Schwachheit zulässet, ziemlich nachleben. Also sind etliche und zwar die meisten im Gegentheil wo nicht dem unvernünfftigen Viehe zu vergleichen, und solte villeicht gezweiffelt werden, ob sie rechte Menschen weren, wo sie nicht das eußerste Ansehen, und fürnehmlich die Edle Wissenschaften darzu machten. Alldieweil aber derer gar wenig zu finden, so können sie auch die gemeine Regel, daß die Music des Menschen Hertz verändere, erfreue, betrübe, behertzt

und zaghafft mache, nicht allerdings umbstoßen, sondern es wird ihnen zwar ihre mufftige und verstockte Natur gelassen, gleichwohl aber darneben ihre Sonderung und unempfindlichkeit höchst von übel, Sie auch vor keine recht bürgerliche Leute gehalten, und bey ehrlichen Zusammenkünfften ungern geduldet.

Ich meinestheils habe mich so sehr in diese edle Kunst verliebet, daß ich auch *Profession* darvon zu machen mir habe angelegen seyn lassen, bin auch durch Gottes Gnade so weit kommen, daß ich nunmehr andern mit meinem von Gott mir verliehenen Pfunde dienen, und auf guter Freunde Ansuchen der ehrbaren Welt dasjenige, was ich ihr zu Ehren und zur Belustigung, oder sonst zu angenehmen Gefallen gemacht, endlich mittheilen und gemeine werden lassen muß. Und dahin zielt auch dieses von mir verfertigte Wercklein, welches ich lieber solchen sehr lieben und hochwerthen Leuten, bey denen ich wohl versichert bin, daß es angenehm seyn werde, als andern denen es vielleicht wenig gefallen möchte, und die meine Intention wol gar anders auslegen dörften, zu schreiben wollen. Sie, meine Großgünstige, Hochgeehrte Herren werden es nicht übel vermerken, sondern es vielmehr allerdings dahin deuten, daß es Ihnen zu sonderbaren Ehren überreichet werde.

Leipzig, den 29 *Martii* | *Anno* 1654. von Ihrem »Dienstergebensten
Johann Rossenmüller«.

Diese Widmung zeigt den ganzen Schwulst ihrer Zeit. Auf der andern Seite verrät sie aber auch den klaren und vernünftigen Sinn Rosenmüller's, der es verschmäht, mit historischer Gelehrsamkeit zu prunken, wie es damals bei derartigen Gelegenheiten üblich war[1]).

An die »Music-Liebende[n] richtet Rosenmüller folgendes Vorwort:

»Großgünstige Music-Liebende Herren und Freunde. Diese gegenwärtige Sachen seynd von mir anfänglich nicht zu dem Ende gemacht, daß sie in öffentlichen Druck kommen sollten, sondern meistentheils auf freundliches Begehren und Ansuchen denen Herren Studenten zu Dienst und Gefallen, wenn sie etwanen vornehme Herren und Standspersonen mit einer Nacht-Music beehren wollen, offtermals in größter Eilfertigkeit aufgesetzet worden, dannenhero sie auch diese Vorschrift STVDENTENMVSIC recht und billich führen. Wann aber hernach solche geringe Liederlein unter ihnen seynd beliebet, und eines und das andere öfters von mir begehret, und ich auch mehrmals nicht ohne gramlichen Verdruß sehen und erfahren müssen, daß sie mir teils heimlich und wider meinen Willen und Wissen abgeschrieben, und hin und her getragen, auch durch so vielfältiges Abschreiben, (wie es zu gehen pfleget), ie länger ie mehr verfälschet worden. Also habe ich endlich nicht länger zusehen können, sondern diesem mannigfaltigen Ansuchen

1) Aus der mitgeteilten Widmung scheint mir der Schluß wahrscheinlich, daß Rosenmüller persönliche Beziehungen zu den Ratsmitgliedern von Görlitz gehabt habe. Da Horneffer (vgl. a. a. O., S. 27) von solchen nichts weiß, so dürfte die Widmung auch einen kleinen Beitrag zu der Biographie Rosenmüller's liefern.

und Begehren gnüge zu leisten, gegenwertige schlechte Sachen in folgende Ordnung einzurichten und dem öffentlichen Druck zu übergeben einwilligen müssen. Solte ich nun verspüren, daß sie anderweit auch ihre Liebhabere finden solten, so würde ich mit der Zeit (wo Gott das Leben und Gesundheit verleihet) ein mehreres hervorzusuchen veranlasset werden. Indessen befehle ich sie in des Hoechsten Schutz und mich in ihre beharrliche Gewogenheit«.

Diese Vorrede ist wichtig, weil sie uns darüber belehrt, bei welcher Gelegenheit derartige Stücke, wie sie die Studentenmusik enthält, hauptsächlich Verwendung fanden. Des weiteren können wir daraus entnehmen, wie beliebt die Rosenmüller'schen Arbeiten waren. Die Klage über unberechtigtes und fehlerhaftes Abschreiben von Kompositionen kehrt bekanntlich in der Musikgeschichte häufig wieder; sie ist aber eben stets ein Beweis für die Beliebtheit des betreffenden Komponisten.

Die einzelnen Stimmbücher der Studentenmusik tragen folgende Aufschriften: *Cantus primus*, *Cantus secundus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, *Bassus continuus*. Die zur Ausführung zu gebrauchenden Instrumente sind also nicht bezeichnet, sondern es wird nur die Stimmlage angegeben und die Wahl bleibt den Spielern überlassen. Wie es auch schon im Titel angegeben, können »fünf Violen oder auch andere Instrumente«, d. h. Blasinstrumente genommen werden. Bemerkenswert ist, daß zu den fünf obligaten Instrumenten als sechstes der *Bassus Continuus* hinzutritt. Er geht mit dem Bassus im Einklang, ausgenommen, wenn der letztere sich an der thematischen Figuration beteiligt. Dann hält der erstere, meist in langen Noten, die Grundtöne der Harmonie fest.

Nachstehend stelle ich den Inhalt der »Studentenmusik« übersichtlich zusammen. Es sind im ganzen sechzig Stücke. Den Anfang machen sieben dreistimmige *Paduanen*. Sie tragen den Vermerk »*à 3*« und sind für Cantus I und II, Bassus und Bassus continuus gesetzt. Sie stehen in den Tonarten: *C-dur*, *D-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *G-moll*, *A-moll*, *D-dur*.

Dann folgen zehn *Suiten* »*à 5*« in der vollständigen, oben angegebenen Besetzung. Sie sind nicht besonders als solche bezeichnet und von einander abgetrennt, durch die Gleichheit der Tonart erkennt man aber leicht die zu einer Suite zusammengehörigen Stücke. Es war im 17. Jahrhundert überhaupt nicht üblich, die einzelnen Suiten als solche besonders zu bezeichnen und äußerlich abzugrenzen. Nachstehend gebe ich ein Verzeichnis der Tonarten und die Überschriften der einzelnen Stücke.

1. C-dur: *Paduan*, *Alemanda* (sic), *Courant*, *Courant*, *Alemanda*, *Courant*, *Ballo*, *Sarabanda*.
2. D-moll: *Paduan*, *Alemanda*, *Courant*, *Ballo*, *Sarabanda*.
3. E-moll: *Paduan*, *Ballo*, *Courant*.
4. F-dur: *Paduan*, *Alemanda*, *Courant*, *Alemanda*, *Ballo*, *Sarabanda*.

5.	G-dur:	*Paduan,*	*Alemanda,*	*Courant,*	*Ballo,*	*Sarabanda.*
6.	G-moll:	»	»	»	»	»
7.	A-moll:	»	»	»	»	»
8.	B-dur:	»	»	»	»	»
9.	C-moll:	»	»	»	»	»
10.	D-dur:	»	»	»	»	*Courant, Sarabanda.*

Die Suiten beginnen stets mit einer *Paduane,* der in der Regel eine *Alemande* folgt. Als den Grundtypus kann man die nachstehende Folge betrachten: *Paduan, Alemanda, Courant, Ballo, Sarabanda.* Es läßt sich also Fünfsätzigkeit feststellen wie sie auch bei J. H. Schein, dessen Kompositions-Thätigkeit hauptsächlich ins zweite und dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts fällt, die Regel ist. *Paduan, Alemanda* und *Ballo* stehen stets im Viervierteltakt[1]), *Courant* und *Sarabanda* im Dreihalbetakt. Abgesehen von der stets dreiteiligen *Paduane* bildet für die übrigen Tänze Zweiteiligkeit die Regel. Charakteristisch für den *Ballo* ist der Wechsel von *Adagio* und *Allegro.* Die Harmonie ist als modern zu bezeichnen, da sie sich unverkennbar und deutlich in den modernen Dur- und Moll-Tonarten bewegt. Nur dadurch, daß in den Vorzeichnungen regelmäßig ein Versetzungszeichen zu wenig steht, wird man noch an die alten Kirchen-Tonarten erinnert; auch lassen öfters seltsame Harmonie-Verbindungen noch fehlendes Verständnis für die Verwandtschaft der Akkorde erkennen.

Auf die künstlerische Seite der Musik gehen wir am besten ein an Hand von Beispielen. Als solche habe ich gewählt die *Paduan à 3 G-moll*[2]) und die neunte *Suite in C-moll*[3]). Die beiden Paduanen zeigen deutlich ausgeprägt den feierlichen, gravitätischen Charakter dieses Tanzes. Hier spielt im Gegensatz zu den übrigen Stücken die thematische Arbeit eine etwas ausgedehntere Rolle. Auf die schweren einleitenden Akkorde jedes Teiles folgt ein lebhaftes Motiv, das in den verschiedenen Stimmen durchgeführt wird. Dadurch kommt ein wirksamer Gegensatz in das Ganze. (Notenbeilage Nr. 1). Wenn also die *Paduane* hauptsächlich durch akkordischen Vollklang und die Mannigfaltigkeit thematischer Arbeit wirkt, so ist die *Allemande* dagegen vorwiegend melodisch gehalten. Unsere Probe mit ihren weichen melodischen Linien ist hierfür ein schönes Beispiel. (Notenbeilage Nr. 2). Die *Courante* zeigt Munterkeit, die aber

---

1) Wie viele andere, widerlegen auch die *Paduanen* Rosenmüller's die in der »Geschichte des Tanzes in Deutschland« (Leipzig 1886) aufgestellte Behauptung Fr. M. Böhme's, die *Paduane* stehe im Gegensatz zur *Pavane* im Dreivierteltakt. *Pavane* und *Paduane* sind nur verschiedene Bezeichnungen für den gleichen Tanz.

2) Nr. 5 des Originals (Handschriftliche Beilage Nr. Ia).

3) Nr. 50—54 des Originals (Handschriftliche Beilage Nr. Ib).

durch den umständlichen Dreihalbetakt etwas gehemmt wird. Am meisten noch an eigentlichen Tanz und die Bewegungen der Tänzer erinnert der *Ballo*; bei dem einleitenden *Adagio* glaubt man die gemessenen Schrittes aufmarschierenden Tänzer zu sehen. In Melodie und Harmonie von einschmeichelndem Klang ist die abschließende *Sarabanda*. Die eben beschriebenen Stücke verraten deutlich den allgemeinen Charakter der Studentenmusik. Dem ganzen Werk eigen ist gefällige, flüssige Melodie-Gestaltung und klare, durchsichtige Harmonisierung. Damit ist schon gesagt, daß die oberste Stimme eine mehr oder weniger dominierende Stellung einnimmt, verstärkt wird diese häufig noch durch Begleitung in Terzen und Sexten. Eigentlich thematische Arbeit findet sich nur in den Paduanen.

In ihrer gefälligen Form müssen die Stücke der »Studentenmusik« ihren Zweck vorzüglich erfüllt haben; daß dies in der That der Fall war, wissen wir ja auch aus der oben mitgeteilten Vorrede.

Rosenmüller schrieb die »Studentenmusik« in Leipzig. Eines Sittlichkeits-Verbrechens angeklagt, mußte er 1655 bekanntlich aus dieser Stadt entfliehen. Er begab sich nach kurzem Aufenthalt in Hamburg nach Venedig. Hier nun schuf er ein weiteres Instrumentalwerk, das große geschichtliche Bedeutung erlangen sollte. Kunde davon — bis vor kurzem die einzige, die wir hatten — giebt uns Walther in seinem bekannten Lexikon[1]), wo wir unter »Rosenmüller« lesen:

»*An. 1667.* hat er (Rosenmüller) 11 »*Sonate da Camera à 5 stromenti* zu Venedig in *folio* ediret, und solche Hertzog Johann Friedrich zu Braunschweig und Lünneburg in Italiänischer Sprache zugeschrieben. Jede *Sonata* fängt mit einer *Sinfonie* an, worauf eine *Allemanda*, *Corrente*, *Ballo* und *Sarabanda* folget. Dieses Werck ist auch *an.* 1671. gedruckt worden und kann mit zwei *Violinen* und *Bass* gemacht werden. Der *Auctor* ist wegen Reinlichkeit seiner *Composition* billig zu loben«.

Die erste Ausgabe dieses Werkes ist bis heute noch nicht wieder aufgefunden worden und muß für verloren gelten. Ein Exemplar der zweiten dagegen befindet sich in der Bibliothek der »Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich«. Es trägt dieses zwar die Jahreszahl 1670; aber es steht außer allem Zweifel, daß die Zahl 1671 ein Irrtum Walther's oder vielmehr seiner Quelle ist[2]), da alles übrige mit dessen Angaben genau übereinstimmt. Man kann das schon ersehen aus dem nachstehend vollständig wiedergegebenen Titel:

---

1) Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 533.

2) Die Quelle Walther's war die Musikgeschichte von Printz, worauf Robert Eitner mit Recht besonders aufmerksam machte, als ich in den »Monatsheften für Musikgeschichte« (1899, S. 92) die Auffindung der Sonaten anzeigte.

Sonate Da Camera
Cioè
Sinfonie
Alemande, Correnti, Balletti
Sarabande.
Da Suonare Con Cinque Stromenti,
Da Arco, Et Altri.
Consacrate
All Altezza Serenissima
Di
Gio: Federico
Duca Di Bronsvich
E Luneburgh &. c.
Da
Giovanni Rosenmiller.[1])
MDCLXX.[2])

Auf der letzten Seite jeder Stimme steht die Bemerkung: «*La presente Opera Composta à cinque Stromenti si potrà ancora Sonare à doi Violini soli è Basso*, was ebenfalls mit der diesbezüglichen Angabe Walther's übereinstimmt. Wir haben es also ohne jeden Zweifel mit der zweiten Ausgabe des von Walther zitierten Werkes zu thun, dessen erste Ausgabe im Jahre 1667 erfolgt war.

Die sechs Stimmen der *Sonate da camera* tragen folgende Bezeichnungen: *Violino primo, Violino secundo, Violetta prima, Violetta secunda, Viola, Basso continuo.* Hier sind also Streichinstrumente vorgeschrieben; der Titel läßt aber auch die Möglichkeit einer Besetzung durch andere Instrumente, gemeint können natürlich nur Blasinstrumente sein, offen. Zu bemerken ist, daß die *Viola* bei Rosenmüller stets ein Baß-Instrument ist, sie geht in dem vorliegenden Werke fast ausnahmslos mit dem Basso continuo im Einklang.

Die elf Sonaten stehen in folgenden Tonarten und enthalten die nachstehend übersichtlich zusammengestellten Sätze:

1. F-dur: *Sinfonia, Alemanda, Correnta, Intrata, Ballo, Sarabanda.*
2. D-dur: *Sinfonia, Alemanda, Correnta, Ballo, Sarabanda.*

---

1) Rosenmiller ist die italienisierte Namensform unseres Komponisten.
2) Ohne Angabe des Druckers und des Erscheinungsortes.

3. C-dur: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Ballo*, *Sarabanda*, *Intrata*, *Alemanda*, *Correnta*, *Correnta*.
4. G-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.
5. D-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Intrata*, *Ballo*, *Sarabanda*.
6. A-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.
7. G-dur: Wie 6.
8. E-moll: Wie 6.
9. B-dur: Wie 6.
10. A-dur: Wie 6.
11. C-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*, *Alemanda*, *Correnta*.

Als Grundtypus kann man nach der vorstehenden Übersicht die folgende Zusammensetzung ansehen: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*. In Nr. 1 und 3 ist zwischen *Correnta* und *Ballo* eine *Intrata* eingeschaltet. Eine vollständig abweichende Gestaltung weist nur Nr. 3 auf. Zu Nr. 11 ist zu bemerken, daß die angehängte *Alemanda* und *Correnta* im Inhaltsverzeichnis (*Tavola*) nicht vermerkt sind; man hat sie demnach nur als ein Anhängsel zu betrachten, in dem der Komponist sozusagen noch seine Feder ausspritzte. Ähnliches wiederholt sich in den Suiten jener an Produktionskraft überreichen Zeit häufig.

Sonata da camera ist bekanntlich im 17. Jahrhundert der italienische Name für Suite. Vergleichen wir die *Sonate da camera* Rosenmüller's mit den Suiten der Studentenmusik, so ergiebt sich, daß sie in der Zusammensetzung im wesentlichen einander gleich sind. Ein bemerkenswerter Unterschied nur ist da. Der erste Satz der Suite war eine *Paduana*, die Sonaten dagegen beginnen mit einer *Sinfonia*. Diese Einführung der Sinfonie ist wichtig, da mit ihr zum ersten Mal ein freier, von der Tanzform unabhängiger Satz in die deutsche Suite eindringt.

Die *Sinfonien* sind völlig freigestaltet. Gewöhnlich werden sie durch ein langsames Tempo: schwere Akkorde, die durch viele Fermaten ganz besondere Eindringlichkeit und Gewicht erhalten, eingeleitet. Es folgt ein meist mäßig bewegter, gesangsmäßig gehaltener Satz: Der eigentliche Hauptteil des Ganzen. Daran schließt sich ein *Allegro*, in der Regel von stürmischer Bewegung. Zum Schluß wird stets der gesangsmäßig gehaltene Hauptteil Note für Note wiederholt. Dadurch beweist Rosenmüller die richtige Erkenntnis der Notwendigkeit, in der Instrumental-Musik wichtige Teile zu wiederholen. Diese hat er vor den meisten seiner Zeit-Genossen voraus. Im übrigen ist die eben beschriebene Folge kein streng eingehaltenes Schema, nur ungefähr macht es das Gerippe für die meisten Sonaten aus. Die angeführten Teile sind wohl meist die hauptsächlichsten Stützen, sie werden aber auf mannigfaltige Weise durch verschiedenartige Zwischen-Glieder miteinander zum ganzen Bau vereinigt.

Wie das geschieht, ersieht man am besten aus den in der Beilage mitgeteilten Proben, die hinreichen dürften, einen deutlichen Begriff von den Sinfonien zu geben.

Die erste entspricht völlig dem angegebenen Schema; die verschiedenen Teile sind durch *Adagio*-Überleitungen mit einander verbunden. Eine abweichende Form aber zeigt schon die zweite Sinfonie[1]). Der erste Teil ist hier ein sich steigerndes, alarmierendes *Allegro*, das nur durch ein paar gehaltene Akkorde eingeleitet, einmal unterbrochen und abgeschlossen wird. Dem Gegensatz zu Liebe wird hier als eigentlicher Hauptteil ein *Adagio* verwendet. Daß es aber dem Komponisten nicht darauf ankommt, auch zwei im Tempo gleichartige Sätze auf einander folgen zu lassen, wenn es gilt, eine durchgehends gleiche Stimmung wiederzugeben, beweist die Sinfonie Nr. 11 (Notenbeilage Nr. 3)[2]). Hier ist der Einleitungsteil *Grave*, der anschließende Hauptteil *Adagio*; der Gegensatz tritt erst bei dem der Regel gemäß an dritter Stelle stehenden *Allegro* ein.

In dem eben erörterten, von allem Formenzwang freien Schalten und Walten offenbart sich ein starkes Streben nach Ausdruck. Der Komponist wollte mit seinen Sinfonien bestimmte, individuelle Stimmungen, ja, wie es oft den Anschein hat, einen ganzen dramatischen Verlauf zum Ausdruck bringen. Es ist ganz deutlich zu ersehen, daß er etwas sagen wollte, was vorher in der Instrumentalmusik, in der engen Form des Tanzes auszusprechen nicht möglich war. Man darf auch sagen, daß er für das, was ihm vorschwebte, meist den richtigen, zutreffenden Ausdruck fand oder wenigstens ihn anzudeuten wußte. Man sehe z. B. die schon erwähnte Sinfonie Nr. 11. Schwer und düster setzt das *Grave* ein. Wie ein rührender Klagegesang tönt das folgende *Adagio* $^3/_2$. Dann ein paar Akkorde von mystischem Klang, ein stürmisches *Allegro*, dessen aufgeregter Charakter von Anfang an durch eine lebhaft bewegte Figur der Bässe zum Ausdruck kommt und das auf einem langen Orgelpunkt zum Schluß eine mächtige Steigerung erfährt. Abermals ertönen die mystischen Akkorde. Es folgt eine kleine Überleitung und das Ganze abschließend wird der Klagegesang, *Adagio* $^3/_2$, wiederholt. Das Stück ist durchaus bedeutend. Ebenso die meisten der übrigen. Zum ersten Mal regt hier die deutsche Instrumentalmusik die Schwingen, den höhern und höchsten Zielen zuzufliegen. Der erste Flug ist freilich noch unbeholfen, — die Mittel, die einer spätern Zeit zur Verfügung standen, waren noch nicht geschaffen — aber trotzdem erreicht er schon eine be-

1) Handschriftliche Beilage Nr. II a. Ich gebe die Beispiele in der Beilage meist nur dreistimmig, da dies vollständig genügt, um zu sehen, was der Komponist gewollt hat. Einzig die Sonate Nr. 4 ist mit sämtlichen 5 Stimmen mitgeteilt.

2) Handschriftliche Beilage Nr. II b.

deutende Höhe. Oder, anders ausgedrückt: Es gab noch keinen selbständigen Instrumentalstil; Rosenmüller mußte sich noch mit kärglichen Ausdrucksmitteln, die vom Vokalstil herüber genommen waren, behelfen. Trotzdem stellte er sich bedeutende Aufgaben. Was die rein musikalische Erfindung anbelangt, gelingt ihm deren Lösung meist auch gut. Die einzelnen Situationen sind, gleichviel ob es gilt, Spannung, Trauer, Frohmut oder sonst etwas auszudrücken, vortrefflich gezeichnet, nur ihre Verbindung und weitere Ausgestaltung läßt noch zu wünschen übrig. Es ist ein Ringen mit der Form, bei dem der Geist zwar selten der wirkliche Sieger bleibt, aber überall doch hinter der unbehülflichen Form deutlich zu erkennen ist.

Die angegebenen Eigenschaften machen die Sinfonien ungemein anziehend und interessant. Fragen wir nun noch, woher Rosenmüller die Anregung zu ihrer Komposition empfangen habe, so muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß zu der Zeit, als er nach Venedig kam, in Italien schon Instrumentalkompositionen in großer Anzahl unter dem Namen von *Sonate* oder *Sinfonie* veröffentlicht worden waren. Als Komponisten solcher sind namentlich zu nennen *Massiliano Neri* und *Giovanni Legrenzi*. Diese beiden haben unmittelbar vorbildlich auf Rosenmüller eingewirkt[1]. Vergleicht man die Werke der Italiener mit den Sinfonien unseres deutschen Tonsetzers, so ergiebt sich nur ein äußerer typischer Unterschied: Der Stil Rosenmüller's ist weit weniger imitatorisch als der seiner Vorgänger; Rosenmüller schreibt bereits in moderner Weise homophon, während die Italiener vorwiegend in nachahmenden Formen sich ergehen. Auf das Wesen eingehend, könnte man auch sagen, die letztern finden ein Genüge am Ausprägen einer musikalischen Form, während Rosenmüller darüber hinausgeht; er zeigt deutlich das eben mit seinem homophonen Stil in engstem Zusammenhang stehende Bestreben, etwas, das außerhalb des rein Musikalischen liegt, auszudrücken und zu schildern.

Man dürfte nicht fehlgehen, wenn man das Vorbild für diesen Zug in der venetianischen Opern-Sinfonie sucht. Diese war je nach dem Inhalt der Oper, der sie angehörte, freigestaltet[2]; bunte Mannigfaltigkeit herrschte in ihr, ganz ähnlich wie in den Rosenmüller'schen Stücken. Da Rosenmüller sich ja in Venedig aufhielt, so erklärt sich die Beeinflussung von dieser Seite leicht.

---

1) Vgl. J. W. v. Wasielewski, »Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition«. Bonn 1874, mit der Beilage »Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts«. In letzterer Proben aus den Werken von Neri und Legrenzi unter Nr. XIX, XXIII und XXIV.

2) Vgl. H. Kretzschmar, »Die venetianische Oper« Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jhrg. 8, S. 1 ff. Ferner: Derselbe, »Führer durch den Konzertsaal«. 3. Aufl., Abtl. I Band, 1, S. 36.

Rosenmüller hat als erster die Sinfonie der Suite eingefügt. Der Verbindung von einer Sinfonie mit einer Reihe von Tänzen gab er den Namen *Sonata da camera.* Wie bekannt war damals in Italien dieser Titel allgemein gebräuchlich zur Bezeichnung der Suite. Neu jedoch auch für die *Sonata da camera* war die Einführung des »Sinfonia« benannten freien Satzes. Früher unterschied sich die *Sonata da camera* von der *Sonata da chiesa* dadurch, daß die erstere Tänze, die letztere dagegen nur freigestaltete Sätze enthielt. Durch das Vorgehen Rosenmüller's, freie Sätze und Tänze mit einander zu verbinden, wurde eine Verschmelzung beider Gattungen von Sonaten herbeigeführt. In sofern sind die Rosenmüller'schen *Sonate da camera* etwas Neues. Aus der Verschmelzung entstand die spätere Form der Kammer-Sonate, und deshalb müssen wir diese als einen entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvollen Akt bezeichnen.

Es erübrigt noch, auf die andern Sätze einzugehen. Wir finden die gleichen Tanztypen, wie sie schon in der »Studentenmusik« enthalten waren. Bemerkenswert ist, daß Rosenmüller an der von ihm einmal für gut befundenen Zusammenstellung festhält. Neu ist nur die einige Male zwischen *Correnta* und *Ballo* eingeschobene *Intrata.* Sie ist aber nicht etwa ein von Rosenmüller neu zugeführter Typus; im Gegenteil war sie ein Hauptbestandteil der älteren Suite aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, auf den er wieder zurückgriff.

Die *Intrate* in den Kammer-Sonaten tragen alle den Vermerk: *à 5 obligati*, während alle übrigen Stücke sowohl mit fünf Instrumenten als auch bloß mit zwei Violinen und Baß gemacht werden können. Auch dadurch wird die Angehörigkeit der *Intrata* zu einer früheren Stilperiode gekennzeichnet. Die ältere deutsche Suite war stets fünfstimmig. In der »Studentenmusik« Rosenmüller's kann man schon ein Hinneigen zur Dreistimmigkeit bemerken. In den Kammer-Sonaten nun, die unter dem Einfluß der italienischen Instrumentalmusik, in der schon vor der Mitte des Jahrhunderts der dreistimmige Satz gegenüber dem fünf- und vierstimmigen entschieden bevorzugt wurde, entstanden sind, ist zwar die alte, deutsche Fünfstimmigkeit äußerlich noch aufrecht erhalten; aber nur äußerlich, da die dritte und vierte Stimme je nach Belieben gespielt oder weggelassen werden kann. Einzig die *Intrata* verlangt auch hier noch die volle Besetzung. Bei ihr, wo pompöse Klangfülle und rauschende Durchführungen den Charakter ausmachen, konnte die Fünfstimmigkeit nicht entbehrt werden.

Die übrigen Tanzstücke entsprechen in ihrer Form denjenigen der »Studentenmusik«. Von neuem hervorzuheben ist, daß sie den *Ballo* ausgenommen, wenig tanzmäßiges mehr an sich haben. Sie waren auch gar nicht auf den Tanz berechnet. Es sind vielmehr kleine Charakterstücke,

die nur noch die äußere Form und den meist heiteren und sonnigen Inhalt mit diesem gemein haben. Bewundernswert an ihnen ist die reiche, meist in weichen Linien sich bewegende Melodik. Auf diese dürfte der italienische Kanzonen-Gesang, der im 17. Jahrhundert in Folge der Erfindung des begleiteten Sologesanges lebhafte, bewußt künstlerische Pflege fand[1], einen befruchtenden Einfluß ausgeübt haben. Durch diesen Hinweis ist auf den Vorzug der Stücke, der in Gesangsmäßigkeit und Wohllaut beruht, hingedeutet, aber ebenso auf deren Schwäche, die in dem noch wenig entwickelten, stark vom Vokalstil abhängigen Instrumentalsatze besteht. (Als Proben gebe ich in der handschriftlichen Beilage die vierte und fünfte Sonate vollständig wieder.[2]) Im Drucke verzichte ich auf weitere Beispiele, da die Sonaten für die »Denkmäler deutscher Tonkunst« in Aussicht genommen sind.)

Die für die spätere Entwicklung wichtige That Rosenmüller's war die Einfügung eines freien, von der Tanzform unabhängigen Satzes in die Suite. Sein Vorgehen fand bald Nachahmung bei den deutschen Komponisten. Schon 1669 finden wir in einem Suitenwerke des Leipziger Stadtmusikanten Pezel neben den Tänzen auch freie Sätze. Dessen vollständiger Titel lautet:

Musica
Vespertina
Lipsica
Oder
Leipzigische Abend Music
Bestehend in
Sonaten, Praeludien, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Allebreven, Intraden, Capriccien, Branles, Gayen, Amenern, Garotten, Montiranden, Doblen, Giquen &c.
Nach der neusten heut-tägigen Manier, mit 1. 2. 3. 4 oder 5 Stimmen zu spielen
Und zu Erquickung des Gemüths
Inventiert, Componiert
Und auff Anhalten guter Freunde zusammengetragen
Von
Johanne Pezelio.
Leipzig, in Verlegung Georg Heinrich Frommanns,
Gedruckt im Jahr 1669.

---

1) Vgl. die Sammlung *Eleganti Canzoni ed Arie Italiane del secolo XVII* von L. Torchi, Mailand, Ricordi.

2) Siehe handschriftliche Beilage Nr. II e und f.

Auf der letzten Seite steht die Bemerkung: In Nürnberg gedruckt von Wolf Eberhard Felßecker 1669. [1])

Das Werk ist in einer längern, »Leipzig, den 2. Maj 1669«, datierten Widmungs-Vorrede, Herrn Gabriel Rudolffen, Ober-Bornmeister des Talgerichts in Hall, gewidmet. Die Stimmbücher schreiben folgende Besetzung vor: *Violino Primo*, *Violino secundo*, *Viola prima*, *Viola secunda*, *Fagotto ò Violino*, *Basso continuo.*

Für die Ausführung giebt der Komponist in der Vorrede an den günstigen Leser selbst einige Winke. Es heißt dort u. a.:

»Und zwar wird der Musickliebende vor allem ermahnet, daß er alles auff das langsamste spielen möge, ausgenommen die Präludia, Brandlen, bei welchen man sich einiger Geschwindigkeit gebrauchen mag. Hernachmals daß die erste Violin wohlbestellet werde, sintemahl der Klang dadurch mehr Annehmlichkeit gewinnen wird, wobei aber die Sonaten nicht mitgemeinet werden; auch dieses zugleich zu erinnern, daß es nicht eben nöthig, daß alle Stimen besetzet werden, maßen solches mit wenigen thunlich, wiewohl auch allhier die Sonaten auszuschließen, als welche einen völligen Besatz erfordern«.

Das Werk enthält zwölf Suiten mit im Ganzen 101 Stücken. Nachstehend eine Übersicht über Tonarten und Sätze der einzelnen Suiten:

1. C-dur: *Sonata*, *Allemande*, *Courente*, *Ballet*, *Sarabande*, *Brandl*, *Gigue.*
2. B-dur: *Sonatina*, *Praelude*. *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Ballet*, *Gigue.*
3. G-moll: *Sonatina*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Ballet*, *Courente*, *Sarabande*, *Allabreve*, *Gigue.*
4. E-moll: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue.*
5. A-dur: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue.*
6. D-moll: *Sonata*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue.*
7. G-moll: *Sonata*, *Intrade*, *Allemande*, *Courente*, *Ballet*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Gigue.*
8. C-moll: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Gavotte*, *Sarabande*, *Ballet*, *Gigue.*
9. F-dur: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Ballo*, *Sarabande*, *Gigue.*
10. B-dur: *Sonata*, *Intrade*, *Allemande*, *Courente*, *Gavotte*, *Sarabande*, *Allebreve*, *Courente*, *Gigue.*
11. E-moll: *Sonata*, *Intrade*, *Allemande*, *Courente*, *Ballo*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Gigue.*
12. A-dur: *Capricio*, *Allemande*, *Brandl*, *Gay*, *Amener*, *Ballo*, *Gavotte*, *Mondirandé*, *Doble*, *Ballo*, *Courente*, *Ballo*, *Sarabande*, *Ballo*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue.*

---

1) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Die Zahl der Sätze einer Suite bewegt sich, nach dem Vorstehenden, zwischen fünf und neun. Die letzte einzig enthält siebzehn Sätze. Diese ungeheuerliche Zahl bildet aber eine Ausnahme, die sich, ähnlich wie wir es bei Rosenmüller gesehen haben, so erklärt, daß der Komponist alles noch niederschrieb, was er gerade im Kopfe hatte. In der an Erfindung überreichen Zeit dürfte dies wenigstens die naheliegendste Erklärung sein.

Die folgenden Tanzformen kommen in allen Suiten vor: *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*. Häufig finden sich *Ballet* und *Gavotte*. Die übrigen treten nur vereinzelt auf. Zweiteiligkeit ist für alle die Regel. Die *Courente* geht im Gegensatz zum früher meist üblichen Dreihalbetakt stets aus dem Dreivierteltakt. Von den seltener vorkommenden Tänzen stehen *Allebreve*, *Brandl* und *Mondirandé* im Viervierteltakt, *Gay* und *Amenèr* im Dreihalbetakt.

Von freien Sätzen finden wir: *Sonata*, *Sonatina*, *Praelude*, *Capriccio*. Die Pezel'sche *Sonate* oder *Sonatina* nimmt in der Suite die gleiche Stellung ein wie die *Sinfonia* Rosenmüller's. Sie setzt sich, ähnlich wie die letztere, aus mehreren, aneinander gereihten Sätzchen verschiedener Taktart zusammen. Während aber die Rosenmüller'schen Sinfonien nach einem gewissen, wenn auch sehr frei gehandhabten Schema, das seine Entstehung einem tiefer liegenden künstlerischen Plane verdankt, gearbeitet sind, läßt sich bei Pezel ein solches nicht erkennen. Charakteristisch für alle Sonaten Pezel's ist nur: erstens das Vorherrschen des Tempo *Adagio*, — eine andere Bezeichnung, nämlich *Allegro* kommt nur zweimal, in Nr. 1 und Nr. 68 des Originals vor — und zweitens das Bestreben, die einzelnen Sätzchen durch verschiedene Taktarten mit einander kontrastieren zu lassen. Äußerlich betrachtet schon machen sie den Eindruck willkürlichen Aufbaus, und damit geht Hand in Hand Mangel an innerer Einheitlichkeit. Zwischen den verschiedenen Teilen einer Sonate herrscht kein deutlich erkennbarer Zusammenhang; sie sind nur lose und ohne innere Notwendigkeit aneinandergereiht. Es finden sich wohl bedeutende Ansätze, sie verbinden sich aber nicht zu einem einheitlichen Ganzen. Als Beispiel gebe ich in der handschriftlichen Beilage[1]) die im Original mit Nr. 24 bezeichnete *Sonata*. Kräftige Klangwirkung übt das eröffnende *Adagio* im C-Takt. Der zweite Teil ist eine Variation des ersten im $^3/_2$ Takt. Nach einem kurzen überleitenden *Adagio* C folgt ein Teil im Dreihalbetakt, der anfänglich, mehr als alle übrigen, melodisch homophon gehalten ist, nachher aber in eine belebte Viertelbewegung mit Nachahmungen in den verschiedenen Stimmen übergeht. Der letzte Teil endlich steht wiederum im C-Takt, die Bewegung wird durch Achtel- und Sechzehntelnoten noch bedeutend gesteigert. Das eigentliche Gestaltungs-Prinzip ist also, wie aus dieser Analyse hervorgeht, das des

1) Nr. IIIa.

Gegensatzes. Es fehlt aber eben, wie oben betont, eine höhere die Gegensätze verbindende Einheitlichkeit, die zu einer vollständig befriedigenden Wirkung des Ganzen notwendig wäre. Wenn die eben beschriebene als Typus der Pezel'schen Sonaten gelten darf, so nimmt dagegen die zweite in der handschriftlichen Beilage[1]) mitgeteilte — es ist Nr. 33 im Original — eine Ausnahmestellung ein. Sie zeichnet sich, ganz im Gegensatz zu allen übrigen, durch einheitliche Gestaltung aus. Sie zerfällt in drei Teile, wobei der dritte ähnlich wie im modernen Sonatensatz dem ersten Teil entspricht. Wenn in allen Sonaten die Gegensätzlichkeit geradezu das Gestaltungs-Prinzip ausmacht, so ist hier Gegensätzlichkeit zwischen den einzelnen Teilen fast ganz vermieden. Sie stehen alle in der gleichen Taktart ($^3/_4$), und auch die Themen sind einander durchgehends sehr ähnlich. Einen wirksamen Gegensatz bringt der Komponist nur innerhalb des ersten und dritten Teiles selbst an, indem er gegen langgehaltene Noten bewegte Motive spielen läßt: ein Gestaltungs-Prinzip, das bekanntlich Händel später viel und wirksam angewendet hat. Im Ganzen jedoch wirkt die Sonate, die etwas vom Charakter eines Pastorale an sich hat, monoton, eben weil die einzelnen Teile nicht mit einander kontrastieren; wegen der Dreiteiligkeit und der Wiederholung mit stellenweiser Veränderung des ersten Teils im dritten, d. h. weil sie die moderne Form des Sonatensatzes gewissermaßen vorausnimmt, ist sie aber ein bemerkenswertes Stück.

Eine neue Gattung freier Sätze bringt Pezel mit dem *Praelude* in die Suite. Seine Praeludien sind kurze, aus nur einem Teil bestehende Stücke in raschem Tempo, in denen ein kurzes Motiv in den verschiedenen Stimmen durchgeführt wird. Das *Capriccio*, ebenfalls ein von Pezel eingeführter freier Satz, zeichnet sich durch schnelle Figuren und Läufe aus.

In den Tanzstücken knüpft Pezel meist enger als Rosenmüller an die ältere deutsche Suite an. Es zeigt sich das namentlich in dem häufigen Vorkommen der Variation ein und desselben Themas in zwei oder mehr Sätzen einer Suite. In der Regel tritt diese bei *Allemande* und *Courente* auf, was noch an den alten deutschen Tanz erinnert, dem auf den ersten Teil im Viertakt stets ein Nachtanz mit gleichem Thema im Dreitakt folgte. Zuweilen wird bei Pezel auch noch ein weiterer Satz mit dem vorausgegangenen durch die Variation thematisch verbunden. Er steht auch dadurch der alten Suite näher als Rosenmüller, daß er fast durchgehends trotz des beigefügten *Basso continuo* einen Satz für fünf reale Stimmen schreibt. Die Freiheit der melodischen Erfindung wird dadurch etwas beschränkt, dafür besitzen aber seine Stücke auch den der alten Suite besonders eignenden Vorzug der selbständigen Melodieführung jeder einzelnen Stimme. Hinter ihr stehen sie aber wieder etwas zurück, dadurch daß die einzelnen Tanz-Typen nicht mehr so scharf ausgeprägt

1) Nr. III b.

sind und leicht verwischt erscheinen. Im übrigen sind die Pezel'schen Tanzstücke ansprechend und gefällig; sie »empfehlen sich besonders durch Schlichtheit des Ausdrucks« wie Hermann Kretzschmar [1]) mit Recht von ihnen sagt. [2])

Im Anschluß an die »Leipzigische Abend-Music« erwähne ich hier ein weiteres Werk Pezel's, dessen vollständiger Titel lautet:

Hora Dezima

Musicorum Lipsiensium

Oder

Musicalische Arbeit

zum Abblasen

Um 10 Uhr Vormittage in Leipzig

Bestehend

In 40 Sonaten mit 5 Stimmen

als 2 Cornetten und 3 Trombonen

inventirt, componirt

und

auff Anhalten vieler guten Freunde

herausgegeben

von

Johanne Pezelio.

Leipzig.

In Verlegung Georg Heinrich Frommanns.

Druckts Johan Köler

Im Jahr 1670.[3])

Die auf dem Titel angegebene Besetzung von 2 Cornetten und 3 Trombonen kann auch laut Stimmbücher durch zwei Violinen, zwei Violen und Violone ersetzt werden. Eine Generalbaß-Stimme ist nicht vorhanden, die Ausführung hat ohne ein Akkord-Instrument zu geschehen.

Die *Hora Dezima* ist dem Rat der Stadt Leipzig zugeeignet. Aus der längeren Widmungsanrede entnehme ich Folgendes:

---

1) H. Kretzschmar, Führer d. d. Concertsaal. I. 1, S. 19, 3. Auflage Leipzig 1898.

2) Beispiele siehe in der handschriftlichen Beilage unter Nr. III b, wo die fünfte Suite in *A-dur* vollständig mitgeteilt ist. Im fortlaufend numerierten Original tragen die Stücke die Bezeichnung 33 bis 38. Da Pezel für die »Denkmäler« bestimmt in Aussicht genommen ist, verzichte ich im Druck vollständig auf Beispiele.

3) Vollständiges Exemplar, 5 Stimmbücher in Folio, auf der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

»Und wenn nun alle dero Anordnungen (eben des Rats) sehr löblich und preisbar sein, so verdienet doch dieses vor andern unsterblichen Ruhm, daß Ihre Republik auf die rechte selig machende Religion sich stützet, und nichts aus christlichem Eifer unterläßt, was Gottes des Allerhöchsten Ehre, die doch in allen der Endzweck sein soll, befördern kann; wohin denn sonder Zweifel auch diese Verordnung ihr Absehen hat, daß von ihrem Rathaus herunter um 10 Uhr von denen Rats Musicis ein Abblasen mit Posaunen und Zincken muß verrichtet werden«.

Die Sonaten sind also zu dem bestimmten Zweck des Abblasens von der Zinne des Rathauses aus geschrieben worden. Es sind deren vierzig. Sie bestehen meist aus zwei, ausnahmsweise aus drei Teilen. Der Schlußteil, der vom vorhergegangenen thematisch stets verschieden, bringt meistens Durchführungen in Nachahmungen oder enthält sonst eine wirksame Steigerung.

Ihren Zweck müssen die Sonaten vorzüglich erfüllt haben. Auf einfache leicht faßliche Motive aufgebaut, sind sie zudem in ihrer realen Fünfstimmigkeit von einer Klangkraft sonder gleichen. Sie würden es verdienen, heute wieder zu ähnlichen Zwecken verwendet zu werden, umsomehr als diese Gattung von Musik ausgestorben ist.

Vergleichen wir diese Sonaten mit den Sonaten der Suiten von Pezel, so ergiebt sich eine leicht erkennbare Verschiedenheit. Die letztern sind oder nähern sich wenigstens der Kammer-Musik und haben ihre Vorgänger in den italienischen Sonaten für Streichinstrumente; die erstern dagegen sind auf das Abblasen im Freien berechnet, und ihr Ursprung ist auf die Gabrieli'sche Kirchen-Sonate zurückzuführen [1]). Solche Nachkömmlinge der Gabrieli'schen Orchester-Musik finden sich noch bis zur Zeit Bach's [2]).

Die Sonaten dieser Art sind von den Kammer-Sonaten genau zu unterscheiden. Sie stehen vollständig außerhalb der Entwicklung der letztern, wenn man sie auch ganz gleich wie die Kammer-Sonaten kurzweg Sonaten nannte. Es gilt also auch hier, wie in der ältern Musikgeschichte häufig, das Wesen von einander zu unterscheiden, da die Namen für Verschiedenartiges gleich lauten.

Nach dem Erscheinen der Werke von Rosenmüller und Pezel werden in der unmittelbar folgenden Zeit freie Sätze ein regelmäßiger Bestandteil der deutschen Suite. Ich lasse hier zunächst die Besprechung eines Werkes von Hieronymus Kradenthaller [3]) folgen. Der vollständige Titel lautet:

---

1) Vgl. Kretzschmar, a. a. O., I. 1, S. 9.

2) Beispiele siehe in der handschriftlichen Beilage unter Nr. IV, a, b, c, d.

3) W. C. Printz, (Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst Dresden 1790) führt unter den neueren und berühmteren Komponisten dieses Jahrhunderts auch »Hieronymus Gradenthaler, Organist in Regenspurg« auf, womit ohne Zweifel Kradenthaller gemeint ist. — J. Zahn (Die Melodien d. deutsch. evang. Kirchenlieder, Bd. V, Gütersloh 1892, S. 434) giebt folgende Notizen: Gradenthaler (oder

Deliciarum

Musicalium

Erster Theil

à 4 Viol.

Von Sonatinen, Arien, Sarabanden

und Giquen

allen Musicfreunden zur Delectation

verfertiget von

Hieronymo Kradenthaller, Musico

und Organisten in Regenspurg.

Nürnberg,

Gedruckt und verlegt durch Wolf Eberhard

Felsseckern im Jahr Christi 1675.[1])

Die Stimmbücher schreiben folgende Besetzung vor: *Violino I und II, Violon, Cembalo.* Bemerkenswert ist, daß hier zum ersten Mal zur Ausführung des Continuo das Cembalo verlangt wird; ferner daß deutlich Streichinstrumente gefordert werden und die Besetzung durch Blasinstrumente ausgeschlossen ist. Beides spricht dafür, daß die Suite hier vollständig zur Kammer-Musik geworden ist. Dieses bestätigt auch die Widmung. Der vorliegende erste Teil ist Herrn Philipp Wilhelm Fleischbein, Mitglied des »Hochlöblichen Aeltern und vornehmern musicalischen Collegij« in Frankfurt a. M. und der zweite, auf den ich weiter unten noch zu sprechen kommen werde, dem genannten Kollegium in Gesamtheit zugeeignet.

Der erste Teil enthält neun Suiten. Ich verzeichne nachstehend den Inhalt übersichtlich:

I.	D-moll:	*Sonatina,*	*Aria,*	*Sarabanda,*	*Aria,*	*Gique.*
II.	F-dur:	»	»	»	»	»
III.	G-moll:	»	*Balleto*	»	»	»
IV.	C-dur:	»	*Aria*	»	»	»
V.	A-moll:	»	»	»	»	»
VI.	E-moll:	»	*Allemande*	»	»	»
VII.	D-dur:	»	*Aria*	»	»	»
VIII.	G-dur:	»	*Ballo*	»	»	»
IX.	B-dur:	*Bransle,*	*Gay,*	*Amener,*	*Gavotte,*	*Courante,* *Sarabande.*

Kradenthaler) H., geb. 27. Dez. 1637 in Regensburg, der Sohn von Augustin Kr., Bürgers und Organisten zu St. Oßwald, von seinem Vater in der Musik unterrichtet, war Vormundsassessor und Organist zur neuen Pfarr in Regensburg, gest. daselbst 22. Juli 1700. — Verzeichnis der Werke bei Gerber, N. Lex. 1812.

1) Vollständiges Exemplar, 5 Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Ein Jahr später als der erste Teil erschien der

Deliciarum
M u s i c a l i u m
Anderer Theil
à 4 Viol.
Von Sonatinen, Arien, Sarabanden
und Giquen von sonderlichen Inventionen und Manier ... M.D.C.LXXVI.[1]

Die Besetzung ist die gleiche wie beim ersten Teil. Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. D-moll: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique.*
II. F-dur: *Sonatina, Ballo, Aria, Gagliarda, Aria, Trezza, Aria.*
III. C-dur: *Sonatina, Ballo, Sarabande, Aria, Gique, Aria.*
IV. G-moll: *Allemande, Sarabande, Gavotte, Gique, Aria.*
V. B-dur: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique, Adagio.*
VI. A-dur: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique, Adagio.*
VII. E-moll: *Sonatina, Allemande, Sarabande, Aria, Gagliarda, Aria.*
VIII. D-dur: *Sonatina, Balleto, Sarabande, Aria, Gique, Aria, Sarabande.*
IX. H-moll: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique.*
X. G-dur: *Sonatina, Bransle, Gay, Amener, Gavotte, Courante, Sarabande.*
XI. C-moll: *Sonatina, Ballo, Trezza, Aria, Sarabande, Aria, Gique.*
XII. Es-dur: *Sonatina, Aria.*

Als den Typus der Suite bei Kradenthaller kann man bezeichnen die Folge von: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique.* Die Sonatinen sind kurze, nur aus einem Teil bestehende Stücke verschiedenen Charakters. Die bei Kradenthaller neu vorkommende *Aria* steht stets im Ȼ-Takt und besteht aus zwei Teilen; ihrem Namen entspricht sie durch gesangsmäßigen Charakter. Wie diese Stücke, sind auch alle Tänze sehr kurz gehalten und bestehen meist aus nur zehn bis sechzehn Takten.

Schon daß der Komponist nur Sonatinen und keine Sonaten bringt, ist bezeichnend für den Charakter seines Werkes. Dieser ist nicht auf das Große gerichtet, sondern das Werk will nur leichte Unterhaltungs-Musik und anregenden Stoff für Lernende bieten. So sagt Kradenthaller in der Vorrede zum ersten Teil selbst, er habe die in den Druck gegebenen Stücke »aus sonderbarer Liebs-Neigung und Affection seinen Scholarn zu fernerer Lust und Freud zur Music verfertiget«, und weiter: »Sind zwar vonhero viel und unterschiedliche musicalische Sachen von

---

1) Vollständiges Exemplar, fünf Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

wackern und trefflichen Meistern an allen Orten genugsam heraus, denen diese meine *Deliciae Musicales* lange nicht gleichen werden, und ist nicht dahin gemeinet, denen Virtuosen etwas vorzuschreiben, sondern welchen es beliebig zur *Delectation* zu gebrauchen«. Den Zweck der Unterhaltung werden denn die kleinen, meist gefälligen Stücke auch gut erfüllt haben; irgend welche höhere Bedeutung können sie aber, eben wegen ihrer Kleinheit, nicht beanspruchen.[1])

Zehn Jahre später als die *Deliciae musicales* von Kradenthaller erschien ein Werk von Jakob Scheiffelhut,[2]) das ebenfalls in die durch Rosenmüller eröffnete Reihe von Suiten-Kompositionen gehört. Der vollständige Titel lautet:

Lieblicher
Frühlings-Anfang,
oder
Musicalischer Seyten-Klang
Welcher unter des Auges anmuthiger Blumenschau,
dess Geruches empfindender Balsam-Dufft, auch dem
Gehör, in Präludien, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden
Arien und Giquen, annehmlichen fället,
herausgegeben
von
Jacob Scheiffelhut,
Musico Annaeano
in Augspurg.
Gedruckt und verlegt durch Jacob Koppmayer, Burgern
und Buchdruckern daselbsten, Anno 1685.[3])

Die Stimmbücher verlangen folgende Besetzung: *Violino I und II*, *Viola di Braccio*, *Bassus Viola*, *Bassus continuus.* Das Werk enthält acht Suiten in den Tonarten: *D-moll*, *H-moll*, *E-dur*, *A-moll*, *F-moll*, *C-dur*, *Es-dur*, *Fis-moll.* Sie haben alle ohne Ausnahme die gleiche, in

---

1) Als Beispiele gebe ich in der handschriftlichen Beilage unter Nr. V a, b, c, d zwei Sonatinen, eine *Aria* und eine *Trezza* wieder.

2) Aus dem Lebenslauf Scheiffelhut's ist nichts bekannt. Printz und Walther erwähnen ihn unter dem verstümmelten Namen »Schweiffelhut«, Gerber (Lexikon der Tonkünstler 1792) verbessert dies und vervollständigt das bei Walther gegebene Verzeichnis der Werke.

3) Vollständiges Exemplar fünf Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

dem Titel schon angedeutete Zusammensetzung von *Praeludium*, *Allemande*, *Courant*, *Ballo*, *Saraband*, Aria, Gique.

Folgende Vorrede »An den Music-Liebenden« ist beachtenswert:

Großgünstiger geliebter Musikfreund, Ich übergebe hiermit demselben mein versprochenes viertes Musicalisches Werk, freundlich bittende, solches ihme beßtermaßen laßen recomendieret zu seyn, worbey wohlmeinend erinnern, daß die Praeludien, Allemanden, Sarabanden und Arien, in einem langsamen, die Couranten aber und absonderlich die Ballo, welche den Strich durch das C haben, wie auch die Giquen in einem geschwinden Takt zu streichen seyn, die Viola di Braccio kann wol im Nothfall, in den Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden und Arien ausgelassen werden u. s. w.

Ähnlich wie Rosenmüller hält Scheiffelhut an einem bestimmten, von ihm selbst geschaffenen Typus der Suite fest, und zwar sind seine Stücke so geordnet, daß der geraden Taktart regelmäßig die ungerade folgt.

Seine Präludien entsprechen ziemlich genau, nicht den Präludien von Pezel, sondern den Sonaten oder Sinfonien der vorgenannten Komponisten. Sie sind aus drei bis vier Teilen verschiedener Taktart und verschiedenen Tempos zusammengesetzt. Die einzelnen Teile zeichnen sich aus durch Einheitlichkeit im melodischen Aufbau. Sie selbst stehen wieder in einem stets leicht erkennbaren inneren Zusammenhang. Ein solcher war deshalb schon leichter zu erzielen, weil es der Teile nie zu viel, sondern, wie gesagt, immer nur drei bis höchstens vier sind. Besonders hervorhebenswert ist die Harmonik, die sich im modernen Sinne bedeutend höher entwickelt zeigt, als bei all' den oben genannten Komponisten. Das Gefühl für die Verwandtschaft der Akkorde zeigt sich hier weit besser ausgebildet, und durch geeignete Vorhalte und Sequenzen von Septimen-Harmonien sind sie in einen engen Zusammenhang zu einander gebracht. Die Kadenzierungen sind die modernen. In seiner Harmonie erinnert Scheiffelhut schon vielfach an J. S. Bach.

Als Beispiel beschreibe ich das *Praeludium* in *H-moll*. (Notenbeilage No. 4.)[1]. Es wird eröffnet durch einen mit *Vivace* überschriebenen Satz im $^3/_2$ Takt. Bemerkenswert ist, wie das erste Thema, das in den ersten fünf Takten enthalten ist, unmittelbar darauf folgend in der parallelen Durtonart (*D-dur*) wiederholt wird. Es folgt ein durch erhöhte Lebhaftigkeit gegen das erste kontrastierendes Thema, das sich bis zu dem auf der Dominante gebildeten Schluß des Teiles fortspinnt. Ein paar Takte *Adagio* leiten zu einem mit *Lente* bezeichneten Teil über. Hier wird ein chromatisches Motiv von eigentümlich scharfem Ausdruck durchgeführt. Nach abermaligem Schluß auf der Dominante setzt nach einer Generalpause die erste Violine allein mit einem rezitativartigen Motiv

1) Handschriftliche Beilage Nr. VIb.

ein, das dann wiederholt durch alle Stimmen geht bis zu dem breit, plagal gebildeten Schluß des Ganzen.

Wie dieses sind auch die übrigen Präludien bedeutende Stücke. Es macht sich in ihnen ein ähnliches kräftiges Streben nach Ausdruck geltend, wie in den Sinfonien Rosenmüller's. Dabei verfügt Scheiffelhut bereits über eine höher ausgebildete Technik. Wenn er für die Ausführung auch noch keine großen Schwierigkeiten bringt, so sind seine Themen doch schon instrumental erfunden.

Des Fortschrittes in der Harmonik habe ich schon Erwähnung gethan, dieser macht sich denn auch in den übrigen Stücken der Suiten geltend. Der Komponist verbindet auch in ihnen mit bedeutender melodischer Erfindung gediegene Harmonie und kunstvollen, polyphonen Satz. Diese Eigenschaften sichern seinen Suiten, die zudem alle einheitlichen Charakter zeigen, auch heute noch bedeutenden künstlerischen Wert.[1])

Zwischen den Tänzen finden wir bei Scheiffelhut wie bei Kradenthaller die *Aria*. Dieser freie, einem Gesangsstück nachgebildete Satz besteht aus nur einem Teil. Sein Vorkommen dürfte auf französischen Einfluß zurückzuführen sein. Bekanntlich gewann bald nach dem Erscheinen des »Lieblichen Frühlingsanfang«, d. h. dem Jahre 1685, Frankreich die Vorherrschaft in der Suiten-Komposition. Das Vorkommen der »Aria« wie aber namentlich auch der schon besser entwickelte instrumentale Stil bei Scheiffelhut lassen vermuten, daß er die französische Kompositionsweise schon gekannt habe. Er ließ sich aber nicht wie spätere Komponisten vollständig von ihr gefangen nehmen, sondern nur leicht beeinflussen und beharrte im Wesentlichen bei der Art der deutschen Suite.

II.

Bevor wir auf die am Schlusse des vorstehenden Abschnittes bereits erwähnte Suite im französischen Stil eingehen, verfolgen wir hier zunächst noch andere von der Suite abseits liegende Bahnen. Die Gattung von freien Sätzen, die wir unter den verschiedenen Namen von Sinfonien, Sonaten und Präludien bei Rosenmüller, Pezel, Kradenthaller und Scheiffelhut kennen gelernt haben, löst sich bald nach ihrem Eindringen in die deutsche Suite von dieser wieder ab und tritt unter dem Namen *Sonate* selbständig auf. Rosenmüller, der den freien Satz in die Suite gebracht hatte, war auch einer der ersten unter den deutschen

---

1) Als Beispiele gebe ich in der handschriftlichen Beilage das erste *Praeludium* in *D-moll*, die vollständige *Suite* in *H-moll* und das *Praeludium* in *C-moll* unter Nr. VIa, b, c.

Komponisten, der selbständige Sonaten veröffentlichte. Der vollständige Titel des Werkes, womit dies geschah, lautet:

Sonate
à 2. 3. 4 è 5 Stromenti, da Arco & Altri
Consacrate All' Altezza Serenissima
Di
Antonio
Ulrico
Duca di Brunsvich
E Luneburgo
&c.
Da
Giovanni Rosenmiller
à Norimberga
Appresso Gli Heredi Del Negozio
Librario di Christoforo Endter. [1])

Die Widmung trägt das Datum: Venezia, 31. Marzo 1682.

Die Besetzung ist im Inhaltsverzeichnis folgendermaßen vorgeschrieben: *Sonate* Nr. 1 und 2: 2 Violinen, Nr. 3: 2 Violinen und Fagott, Nr. 4, 5, 6: 2 Violinen und Viola, Nr. 7, 8: 2 Violinen, Violetta und Viola, Nr. 9, 10, 11, 12: 2 Violinen, 2 Violetten und Viola. Außerdem kommt überall der Basso continuo dazu; die Viola kann überall auch durch Fagott ersetzt werden. Es sind zwölf Sonaten. Nachstehend die Inhalts-Übersicht: [2])

I. G-moll: *Adagio, Allegro, Adagio, Prestissimo, Adagio.*
II. E-moll: *Grave, Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, L a r g o, Adagio, Adagio, L a r g o.*
III. D-moll: [*Allegro*] [3]), *Adagio*, [*Allegro*].
IV. C-dur: *P r e s t o, Adagio, Adagio, Presto, Adagio, P r e s t o.*
V. G-moll: *Grave, Largo, Adagio, Presto, Adagio, Adagio.*
VI. F-dur: *Largo, Adagio, Allegro, Allegro, Adagio, Allegro.*
VII. D-moll: *Largo, Prestissimo, Adagio, Allegro, Adagio.*
VIII. G-moll: *Grave, Allegro, Adagio, A l l e g r o, Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.*
IX. D-dur: *Grave, Allegro, Adagio-P r e s t o, Adagio, Largo, P r e s t o.*

1) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in Fol., in der Kgl. Bibl. in Berlin.
2) Die Wiederholung eines Teils ist durch gesperrten Druck der sich entsprechenden Teile angedeutet.
3) Die Bezeichnung *Allegro* fehlt.

X. F-dur: *Allegro, Adagio, Adagio, Allegro, Adagio-Allegro, Adagio, Allegro-Allegro.*
XI. A-dur: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, Adagio-Presto, Adagio, Presto, Adagio, Presto, Adagio Adagio-Presto.*
XII. D-moll: *Grave, presto, Adagio, Largo, Adagio, Presto.*

Aus der Übersicht ersieht man, daß die Sonaten im Aufbau völlig frei behandelt sind. Selbst die Wiederholung eines Teiles, die in den Sinfonien der Kammer-Sonaten regelmäßig angewandt wurde, kommt hier nur noch vereinzelt vor. Im Übrigen sind sie mit jenen Sinfonien nahe verwandt. Das Charakteristische für beide ist das Streben nach individuellem Ausdruck. Äußerlich zeigt es sich auch in den Sonaten durch viele Fermaten, Generalpausen, häufige und starke Tempo-Wechsel, recitativartige Stellen und dergleichen mehr. Ein Unterschied zwischen Sonaten und Sinfonien jedoch besteht darin, daß die ersteren länger sind und häufig thematische Arbeit bringen. Namentlich die *Allegro*-Teile sind häufig als Fugen gestaltet. Dieses dürfte hauptsächlich dem stärker als früher wirkenden Einfluß der Italiener zuzuschreiben sein; insbesondere ist hier Legrenzi als Vorbild zu nennen. Die größere Ausdehnung der Sonaten gereicht ihnen im Ganzen nicht zum Vorteil; sie verlieren dadurch oft die Einheitlichkeit und machen einen mosaikartigen Eindruck. Im Einzelnen aber enthalten sie viel Bedeutendes. Sie bringen oft Tonbilder, die durch ihre realistische Kraft packen oder dann wieder solche, die durch zarte Anmut gefallen. In den letzteren herrscht meistens eine süßlich weiche Stimmung vor. Man sehe z. B. die in der Beilage mitgeteilte zweite Sonate[1]). Die Einleitung nimmt durch scharfe Kontraste die Aufmerksamkeit schnell gefangen. Langgehaltene, volle Akkorde sind sehr wirkungsvoll lebhaften Terzen-Passagen der beiden Violinen, die über einem leeren *E* des Basses (*Tasto solo*) gleichsam in der Luft flattern, gegenübergestellt. Man erwartet etwas Bedeutendes — mit dem breit in Fugenform ausgeführten *Largo* tritt es ein. Das Thema ist durch das lange Ruhen auf ein und demselben Ton schwer und düster; eigenartig und grell wirkt der rasche Wechsel von Dur und Moll. Der Kontrapunkt wiederholt fortwährend ein und dieselbe rasche Figur,[2]) die Leben in das Ganze bringt und zum Schluß zu einer wirkungsvollen Steigerung ausgebeutet wird. Zu dem ernsten, fast zauberisch geheimnisvollen *Largo* bilden die zwei folgenden *Adagio*-Teile einen freundlichen Gegensatz. Es sind liebliche Zwiegesänge der beiden Violinen; im ersten konzertieren sie, Takt für Takt mit einander

---

1) Handschriftliche Beilage Nr. VII b.
2) Es ist rhythmisch die gleiche, wie im ersten Satz von Beethoven's *C-moll*-Sinfonie.

abwechselnd, im zweiten spielt die eine bald eine gesangsvolle Melodie, bald umkost sie, wenn die andere die Melodie übernimmt, diese mit einer weichen Figur. Nach einer kurzen, aber eigenartigen Überleitung wird das ernste *Largo* zum Schluß wiederholt. Man könnte die Sonate mit ihrem reichen Stimmungs- und Farbenwechsel romantisch nennen; jedenfalls ist sie bedeutend.

Mit der eben besprochenen ihrem Charakter nach verwandt ist die siebente Sonate.[1] Von großer technischer Kühnheit ist der erste Teil: eine lange Fuge über ein chromatisches Motiv von nur sieben Noten, das mannigfaltig in engen Nachahmungen durchgeführt wird. Als scharfer Gegensatz folgt darauf ein stürmisches *Presto*. Den Hauptteil dieser Sonate macht ein gesangsmäßiges *Adagio* aus, das mit einer Echo-Stelle abschließt. Ein Gegenstück zu der Anfangsfuge dieser Sonate findet sich im ersten fugierten Teil der fünften Sonate.[2] Im Ganzen einfacher und natürlicher giebt sich die erste Sonate.[3] Deren *Adagio* ist ausgezeichnet durch die in großen, geschwungenen Linien gehaltene Melodie. Wie mannigfaltig Rosenmüller sich seine Formen zu schaffen wußte, ersieht man aus dem von den übrigen abweichenden Anfang der elften Sonate,[4] der für sich allein in seiner scharfen Gliederung, seinem planvollen Steigern und wieder Fallenlassen ein Meisterstück ist.

Der schon zitierte Biograph Rosenmüller's, Horneffer,[5] nennt die Sonaten Kirchen-Sonaten. Diese Bezeichnung ist leicht mißverständlich. Wohl war es zu jener Zeit in Italien üblich, Instrumentalwerke ohne Tänze *Sonate da chiesa* zu nennen. Da es aber der musikalische Gehalt der Sonaten verbietet, sie mit dem Gotteshaus in Zusammenhang zu bringen, so vermeidet man besser den Namen Kirchen-Sonaten. Ich sehe in ihnen vielmehr den Anfang der deutschen Kammer-Sonate, die bald nachher, wenn auch in etwas abweichender Form, eifrig kultiviert wurde.

Noch vor Rosenmüller war der Österreicher Heinrich G. F. Biber als, soviel bis jetzt bekannt, erster unter den deutschen Komponisten mit selbständigen, keine Tänze enthaltenden Sonaten hervorgetreten. 1681 veröffentlichte er Sonaten für eine Solo-Violine mit Begleitung des Basso continuo. Diese sind kürzlich von Guido Adler neu herausgegeben worden.[6] Sie beruhen auf anderen Grundlagen als die Sonaten Rosenmüller's, wie man schon aus der Besetzung für eine Violine allein

1) Handschriftliche Beilage Nr. VII c.
2) Handschriftliche Beilage Nr. VII d.
3) Handschriftliche Beilage Nr. VII a.
4) Handschriftliche Beilage Nr. VII e.
5) A. a. O., S. 114.
6) Denkm. der Tonkunst in Österreich V. Band, 2. Teil, Wien 1898.

entnehmen kann. Noch deutlicher ergiebt sich das aus dem Notentext. Aus diesem ersieht man sofort, daß sie ein Virtuos geschrieben hat, der seine Kunstfertigkeit auf der Violine zur Verwertung bringen wollte. Dem entsprechend geht die instrumentale Technik weit über das hinaus, was wir bis jetzt kennen gelernt haben. Das der Violine entsprechende Passagenwerk ist reich entwickelt, so reich, daß dessen Ausführung auch heute noch bedeutende Schwierigkeiten bietet. Hier tritt zum ersten Male in der deutschen Instrumentalmusik ein vollständig entwickelter instrumentaler Stil auf. Dadurch sind die Sonaten historisch sehr bedeutsam. Da sie jedoch in der Zeit in Deutschland eine ziemlich vereinzelte Stellung einnehmen und Adler sie in der Einleitung zu seiner Ausgabe ausführlich besprochen hat, so gehe ich hier nicht weiter auf sie ein.

Im Gegensatz zu den eben genannten Solo-Sonaten sind die Sonaten eines anderen Werkes von Biber mit den vorerwähnten Rosenmüller's nahe verwandt. Der vollständige Titel lautet:

Fidicinium
Sacro-Profanum
Tàm Choro, quàm Foro
Pluribus Fidibus concinatum
& concini aptum
Sub Auspiciis
Celsissimi Ac Reverendissimi Principis
Ac Domini Domini
Maximiliani
Gandolphi
Ex S. R. Prin
cipis ac Germaniae Primatis E. c.
Domini Domini Sui Clementissimi.
Ab Authore
Henrico J. F. Biber, *Capellae Vice-*
Magistro Ejusdem Celsissimi.
Sumtibus Authoris,
Apud Wolfgangum Mauritium Endterum.
Bibliopol. Norimbergens. [1])

---

1) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in Folio, in der Bibl. der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Das Werk trägt kein Datum, es muß aber in der Zeit zwischen 1680 und 1684 erschienen sein, wie sich aus Folgendem ergiebt. Es ist ihm das gleiche Bildnis beigegeben, das in den Violin-Sonaten von 1681 enthalten ist. Nach einer beigefügten Bemerkung stellt dieses den Komponisten in seinem 36. Lebensjahr dar. Da er 1644 geboren wurde, kann es nicht vor 1680 entstanden sein. Somit kann das *Fidicinium* auch nicht vor diesem Zeitpunkt erschienen sein; aber auch nicht nach 1684, da Biber 1684 am 6. März zum Kapellmeister ernannt wurde,[1] er sich aber auf unserem Werke Vice-Capellmeister nennt, was er 1679 geworden war. Dieses muß also zwischen 1680 und 1684 erschienen sein, wahrscheinlich ist es nach den Violin-Sonaten von 1681 herausgekommen.

Das *Fidicinium* enthält zwölf Sonaten. Davon sind sechs *à 5*: 2 Violinen, 2 Violen und Violone und sechs *à 4*: 1 Violine, 2 Violen und Violone. Hinzu kommt überall der Basso continuo. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. H-moll: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, *adagio*, *allegro*, *adagio*, *Grave*, *adagio*.
II. F-dur: *Allegro*, *Allegro*, *Adagio*.
III. D-moll: *Grave*, *Allegro*, *presto*, *adagio*, *presto*, *adagio*.
IV. G-moll: *Alla breve adagio*, *Alla breve*.
V. C-dur: *Allegro*, *Grave*, *allegro*.
VI. A-moll: (Ersten drei Teile nur *forte* und *piano* Bezeichnungen, dann) *fort presto*, *fort adagio*, *fort allegro*.
VII. D-dur: *piano*, *presto fort*, *allegro presto*.
VIII. B-dur: *Allegro*, *presto*, *adagio*.
IX. G-dur: (ersten drei Teile ohne Bezeichnung, dann) *adagio*, *presto*.
X. E-dur: *Allegro*, *adagio*, *presto*, *adagio*.
XI. C-moll: [*adagio*] *più presto*, *adagio*, *allegro*, *adagio*.
XII. A-dur: *Allegro*, *adagio*, *allegro*.

Auch diese Sonaten sind im Aufbau völlig frei behandelt. Die erste in *H-moll*[2]) ist so gebildet, daß ein Hauptteil (*adagio*) im Verlauf des Ganzen mehrmals, zuweilen rhythmisch etwas verändert und einmal in der parallelen Dur-Tonart, wiederkehrt. Diese der älteren Chor-Komposition entlehnte Form wird aber in den übrigen Sonaten nicht wiederholt. Diese sind vielmehr ganz ähnlich wie die Rosenmüller'schen mannigfaltig und völlig frei aus mehreren Teilen verschiedenen Tempos zusammengesetzt. Von Rosenmüller's Werk unterscheidet sich aber das Biber'sche durch seinen inneren Gehalt und Charakter. Biber ist vorwiegend männlich kraftvoll. Er bildet seine Themen diatonisch, sehr oft baut er sie einfach auf den Dreiklang auf. Zu solchen Themen

---

1) Adler, a. a. O., S. IX.
2) Siehe handschriftliche Beilage Nr. VIIIa.

setzt er gut kontrastierende Kontrapunkte und kräftige Bässe. Bei reicher Erfindung machen seine Sonaten überall den Eindruck von Gesundheit und Kraft. In der Klarheit und Bestimmtheit der Gestaltung, die sich auch in dem wohlerwogenen Verhältnisse der einzelnen Teile zu einander äußert, erinnert er unmittelbar an Händel. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von Rosenmüller, der eher, wenn man den Vergleich weiter spinnen will, etwas von der Art Bach's vorausgebracht hat.

Der Virtuos Biber ist auch im *Fidicinium* zu erkennen. Das virtuose Element drängt sich aber nirgends, die Einheitlichkeit des Ganzen störend, vor, sondern macht sich nur in der freieren Behandlung der ersten Violinstimme bemerklich. Sie wird oft in die höheren Lagen — bis zum *e* — geführt und zu lebhafter Figuration verwendet. (Notenbeilage Nr. 5.)[1])

Über die Verwendung der Sonaten giebt der Titel Auskunft. *Fidicinium-sacro-profanum, tam choro, quam foro, pluribus fidibus concinatum.* Sie waren sowohl für kirchliche als auch weltliche Zwecke zu gebrauchen, am besten passen sie zu feierlichen Anlässen. In ihrem oft glanz- und würdevollen Ton erinnern sie weit mehr als Rosenmüller's Sonaten an die Kirchen-Sonaten Gabrieli's. Sie als solche zu bezeichnen, verbietet aber, wie gesagt, schon der Titel. Als Beispiele habe ich in der handschriftlichen Beilage drei Sonaten vollständig und eine teilweise mitgeteilt[2]).

Biber und Rosenmüller haben die Sonaten-Komposition für Streichinstrumente in Deutschland eingeführt. Von ihren Nachfolgern ist zunächst zu nennen Johann Philipp Krieger, bekanntlich ein persönlicher Schüler Rosenmüller's. Das Sonatenwerk, in dem er sichtlich das Vorbild seines Lehrers nachahmt, trägt den Titel:

Suonate
à doi
Violino e Viola da Gamba
di
Giovanni Filippo Kriegher,
Noriberghese,
Maestro di Capella del Serenissimo Prencipe di Sassonia
à Weißenfels.
Opera seconda.
Stampata in Noriberga
Alle Spese di Guolfgango Maurizio Endtner.
1693.

1) Siehe auch handschriftliche Beilage Nr. VIIId.
2) Nr. VIIIa, b, c, d.

Von diesen Sonaten hat kürzlich Robert Eitner zwei neu herausgegeben.[1]) Die Besetzung ist, wie der Titel angiebt, Violine und Gambe[2]); dazu kommt, für die Zeit selbstverständlich, der Basso continuo. Daß es somit drei Instrumente sind, ist bemerkenswert, da dies wie früher schon in Italien, von nun an auch für Deutschland die Regel wird. Die beiden von Eitner veröffentlichten Sonaten setzen sich aus folgenden Teilen zusammen.

Sonata Seconda à 2, D-moll: *Andante*, *Largo*, *Presto*, *Largo*, *Aria d'inventione* (mit neun *Variationen* über ein und denselben Grundbaß).

Sonata Terza à 2, E-moll: *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, *Presto*, *Adagio*, *poco Allegro*, *Allegro*, *Gigue*.

Es ist also die gleiche, freie Zusammensetzung verschiedenartiger Teile wie bei Rosenmüller und Biber. Neuartig sind nur die Schlußteile, die sich zum ersten Male gewissermaßen als selbständige Sätze im Ganzen geltend machen. In der *D-moll*-Sonate sind es Variationen und in der in *E-moll* eine *Gigue*. Beide sind aus der Suite herübergeholt. Von neuem fangen hier Sonate und Suite sich wieder zu vermischen an; Variationen über den gleichen Grundbaß finden sich übrigens auch schon in den Solo-Violinsonaten Biber's.

Die Sonaten Krieger's sind gediegene Arbeiten; sie erreichen aber an Kraft des Ausdruckes bei weitem nicht ihre Vorbilder von Rosenmüller.

Weiter ist hier zu nennen Dietrich Buxtehude. Von seinen hierher gehörigen Werken kann ich eins namhaft machen. Der vollständige Titel lautet:

VII

Suonate

à due

Violino & Viola da Gamba

con

cembalo

da

Dieterico Buxtehude

Direttore dell' organo

del glorioso Tempio Santa Maria

in Lubeca.

Stampata in Hamburgo alle Spese di Nicolo Spring & si vendano appresso Giovanno Widemeyer in Lubeca. MDCXCVI.[3])

---

1) Monatshefte f. Musikgesch. 1898, Beil. zu J. Ph. Krieger, S. 114 ff.

2) Entgegen der Meinung Eitner's mag hier betont werden, daß die Partie der Gambe ohne besondere Schwierigkeit auf dem Violoncello ausgeführt werden kann.

3) Ein vollständiges Exemplar soll sich in der Universitäts-Bibliothek zu Upsala befinden. Die obigen Angaben stützen sich auf eine Cembalostimme in meinem Be-

Die Besetzung ist die gleiche wie bei Krieger. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. B-dur: *Allegro, Adagio, Allegro, Grave, Vivace, Lento, Poco Adagio, Presto.*
II. D-dur: *Adagio, Allegro, Largo, Ariet* (mit 9 Variationen) *Largo, Vivace.*
III. G-moll: *Vivace, Allegro, Andante, Grave, Gigue.*
IV. C-moll: *Poco adagio, Allegro, Lento, Forte, Vivace.*
V. A-dur: *Allegro, Violino sólo, Consistato, Viola da gamba solo, Allegro, Forte, Poco presto.*
VI. E-dur: *Grave, Vivace, adagio, Poco presto, Lento, allegro.*
VII. F-dur: *Adagio, Forte, Lento, Vivace, Largo, Allegro.*

Auch hier also wieder die gleiche bunte Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit in der Zusammensetzung. Bemerkt muß jedoch werden, daß einzelne Teile, besonders die am Ende stehenden, bedeutend länger ausgesponnen sind, als bei früheren Komponisten. Wie bei Krieger kommen einmal *Variationen* und einmal eine *Gigue* vor.

Das Werk, das augenscheinlich aus dem gleichen Streben nach individuellem Ausdruck entstanden ist, wie die übrigen erwähnten Sonatenwerke, scheint mannigfaltigen und bedeutenden Inhalts zu sein; mehr läßt sich darüber an der Hand der Cembalostimme, die mir leider allein vorliegt, nicht sagen.

Ein Jahr später erschien eine Sonaten-Sammlung eines J. G. Rauch, deren vollständiger Titel lautet:

Cithara

Orphei

Duodecim Sonatarum modulis animata.

Ab Authore

Johanne Georgio Rauch

Sulzensi Alsata

Eclesiae Cathedralis Organoedo

Concinnata.

Opus IV.

Argentorati,

Sumptibus Authoris, Typis Johannis Pastorij.

Anno M.DXCVII.[1])

---

sitz, die ich aus einem Antiquariat in St. Gallen erworben und die wahrscheinlich früher einem schweizerischen Musikkollegium gehört hat.

1) Vollständ. Expl., 4 Stimmbücher in Quart, in der Biblioth. der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. Über den Komponisten ist nichts Näheres bekannt.

Das Werk ist mehreren Bürgern von Augsburg gewidmet. Es hat folgende Besetzung: *Violino I* und *II*, *Fagotto*, *Organum.* Da das Fagott im wesentlichen nur den Baß des Organum verstärkt, ist diese Besetzung derjenigen, die wir bei Krieger und Buxtehude gefunden haben, annähernd gleich. Die letzte Sonate nimmt eine Ausnahmestellung ein, sie erfordert folgende Besetzung: *Violino I* und *II*, *Viola I* und *II*, *Fagotto* und *Organo.* Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I.	D-moll:	*Adagio, Grave, Fuga.*
II.	G-moll:	*Grave, Adagio, Vivace, Adagio, Fuga.*
III.	A-moll:	*Vivace, Adagio, Vivace, Adagio.*
IV.	E-moll:	*Grave, Adagio, Fuga.*
V.	C-dur:	*Vivace, Adagio, Adagio, Fuga.*
VI.	F-dur:	*Grave, Adagio, Vivace, Fuga.*
VII.	D-dur:	*Adagio, Fuga, Adagio, Fuga.*
VIII.	G-dur:	*Grave, Vivace, Adagio, Fuga.*
IX.	Fis-moll:	*Grave, Adagio, Fuga.*
X.	A-dur:	*Vivace, Adagio, Pastorella.*
XI.	F-dur:	*Adagio, Adagio, Fuga.*
XII.	G-moll:	*Adagio, Fuga.*

Hier zeigt die Inhalts-Übersicht ein anderes Gesicht. Die Sonaten bestehen nicht mehr aus einer großen Anzahl, sondern nur noch aus zwei bis höchstens fünf einzelnen Teilen. Dafür sind diese länger ausgesponnen und schärfer von einander abgetrennt. Diese Reduktion der Teile und deren Ausbildung zu selbständigen, für sich bestehenden Sätzen ist auf den Einfluß Corelli's zurückzuführen. Wie in Deutschland waren auch in Italien viele Sonaten und ähnliche Kompositionen von den verschiedensten Formen geschaffen worden, ohne daß man zu einem bestimmten Typus gekommen wäre. Erst Corelli stellte einen solchen fest. In Nachahmung seiner Werke wurden vier Sätze mit abwechselnd langsamem und schnellem Tempo die Regel. Diese wurde nach ihm, freilich mit vielen großen und kleinen Ausnahmen, in Italien und Deutschland lange Zeit eingehalten. Diesseits der Alpen scheint Rauch der erste gewesen zu sein, der sich die Art Corelli's zu eigen machte.

Charakteristisch für die *Cithara Orphei* ist ferner das breite Figurenwerk, das sich überall bemerklich macht. Anders ausgedrückt, es herrscht eine starke Spielfreudigkeit darin. Dazu muß bemerkt werden, daß die Instrumentalmusik notwendig der Figuren bedarf. In den älteren Sonaten fehlte meist noch die instrumentale Figuration. Bei Rauch nun tritt sie zum erstenmale in umfangreichem Maße auf. Sie wird aber meist nur in äußerlicher Weise und nicht im Dienste höherer künstlerischer Ideen verwertet. Der Komponist begnügt sich an der Freude über den neuen Klangreiz, den seine Kompositionen durch die Figuren erhalten haben, und nützt lediglich diesen mannigfaltig aus. Dieser Figuren-Reichtum wird von nun an charakteristisch für die Sonate. Sie verfällt dadurch durchschnittlich in ein äußerliches Wesen, aber geschichtlich betrachtet sind die Erzeugnisse dieser Art trotzdem wichtig. In ihnen wurde auf dem Gebiet der Kammer-Musik ähnlich wie im Konzert auf dem Gebiet der Orchester-Musik das Material ausgebildet, mit dem die moderne Instrumentalmusik arbeitet.

Eine besondere Betrachtung verdienen die Fugen Rauch's. Sie tragen sämtlich die Überschrift *Vivace.* Sie sind breit ausgeführt, machen aber einen schwächlichen Eindruck, weil es ihnen an kontrastierenden Kontrapunkten fehlt. Auch sind die Themen meist nicht charakteristisch, sondern mit Rücksicht auf die Möglichkeit von Engführungen erfunden. Gerade in den Fugen kommt auch die Figurenfreudigkeit stark zum Ausdruck. Die Themen laufen in der Regel in einen langen Passagen-Schwanz aus. Nicht aus Mangel an Verständnis für die Verwandtschaft der Akkorde, sondern mit Bewußtsein schaltet Rauch oft sehr kühn mit der Harmonie, die Septime läßt er frei eintreten und bringt häufig starke Modulationen. In der Notenbeilage Nr. 6 ist die Fuge der ersten Sonate vollständig wiedergegeben; sie genügt, einen Begriff von der ganzen Kompositionsart zu geben.[1]) Wie schon gesagt, wurden nach Rauch eine Menge ähnlicher Sonaten, meist für zwei Instrumente und Basso continuo, veröffentlicht.[2]) Der Vorrat von solchen Trio-Sonaten aus dem 18. Jahrhundert zählt nach Hunderten. Als Beispiel bringe ich hier noch ein Werk des zu seiner Zeit sehr beliebten Albicastro[3]) zur Besprechung. Der vollständige Titel lautet:

1) Vergl. auch die handschriftliche Beilage Nr. IXa.

2) Vergl. Sandberger, Ad. Zur Gesch. d. Haydn'schen Steichquartetts. Altbay'rische Monatsschrift. 2. Heft 2/3.

3) Über Albicastro, eigentl. Weißenburg siehe die Lex. von Walther und Riemann.

XII Suonate

à Tre

Due Violini e Violoncello col Basso

per l'organo

Dedicate

All Illmo Eccmo Signore

Conrado Ruysch

Consigliere della Citta Leyden, Essendo Stato cinque volte Burgamaestro Deputa anni fa diverse volte nella congregatione dell' Inmi et eccmi Sigri Stati di Hollanda e West-vrisia juanzi Commesso nell' Amiralita residente in Amsterdam. Come anche nella congregatione dell' Inmi Poimi Sigri Stati Generali delle Provintie unite. Dipresente Pr. la Seconda volta Consigliere Commesso di Hollanda e West-vrisia

Dal Signor

Henrici Albicastro Del Biswang

Cavaliero

Amatori Di Musica suo Servitore E Amico.

Opera Prima

A Amsterdam

Chez Estienne Roger Marchand libraire. 1)

Die Besetzung, zwei Violinen, Violoncello und Continuo, ist im Titel schon angegeben. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. D-dur: *Affetuoso, Allegro, Grave, Allegro.*
II. F-dur: *Affetuoso, Allegro, Grave, più presto.*
III. H-moll: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.*
IV. B-dur: *Adagio, Allegro, Presto, Allegro, Presto, Allegro, Grave, Presto.*
V. A-dur: *Grave, Presto, Grave, Allegro.*
VI. G-moll: *Adagio, Allegro, Adagio, più presto.*
VII. H-dur: *Adagio, poco Allegro, Grave, Allabreve, Adagio, Allegro.*
VIII. C-moll: *Grave, Allegro, Grave, Virace.*
IX. E-moll: *Grave, Allegro, Grave più presto.*
X. C-dur: *Vivace, Grave, Ala Capella, Grave, Allegro.*
XI. D-moll: *Adagio, più presto, Solo-Adagio, Allegro, Grave a tutti, più presto.*
XII. A-moll: *Allegro, Grave, Allegro.*

---

1) Vollständ. Exempl., vier Stimmbücher in Folio, in der Bibl. d. Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Es sind in der Regel vier Sätze nach der von Corelli eingeführten Norm. Der Stil ist völlig instrumental. Jeder Satz bringt gewöhnlich zwei oder drei meist gegensätzliche Themen oder Motive, die frei durchgeführt werden. Die Mache ist tüchtig, der Gehalt aber meist nicht bedeutend, weil die Erfindung steif und trocken, wie man aus der beispielsweise mitgeteilten Sonata VIII[1]) ersehen kann. Trotzdem waren die Sonaten Albicastro's zu ihrer Zeit beliebt und verbreitet, wie aus einer Stelle der bekannten Selbstbiographie von Quantz[2]) hervorgeht. Daß derartige Werke viel zur Entwicklung der Instrumentalmusik beigetragen haben, wurde schon erwähnt; näher auf sie einzugehen fällt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Es sei nur noch erwähnt, daß auch Bach[3]) und Händel[4]) derartige Sonaten geschrieben haben.

III.

Wir hatten oben die deutsche Suite bis zu Scheiffelhut verfolgt. Bei ihm schon machte sich französischer Einfluß bemerklich. Im Großen und Ganzen aber, sagten wir, hält sich Scheiffelhut noch in den Bahnen seiner deutschen Vorgänger. Nach ihm tritt eine völlige Wendung ein: Die deutsche Suite nimmt gänzlich die Formen der Lullisch-französischen Balletsuite[5]) an. Der Unterschied zwischen der älteren deutschen Suite und der neueren französisierenden ist so beträchtlich, daß man die Werke beider Gattungen scharf von einander sondern kann. Das Charakteristische der neuen Art ist die Rückkehr zum Tanze. Die Tanzsätze der älteren deutschen Suite waren längst keine Tänze zum Tanzen mehr; die französische Suite dagegen, in der Verbindung mit dem Ballet entstanden, bringt die damals in Frankreich üblichen Tänze — es braucht wohl nicht besonders darauf hingewiesen zu werden, daß es nicht unsere modernen Springtänze waren — in rhythmisch scharf ausgeprägter Form. Deren mannigfaltige, bestimmte und scharf pointierte Rhythmik war es, die die große Wirkung ausübte und schuld daran war, daß die deutsche Form der Suite durch die französische vollständig verdrängt wurde. Dazu kam natürlich die weltbeherrschende Stellung Frankreichs unter Ludwig XIV. und der allgemeine Aufschwung der französischen Musik, der mit dem Namen Lulli im Zusammenhange steht. Wie früher nach

1) Siehe handschriftliche Beilagen Nr. X a.

2) Vgl. Marburg, Hist. krit. Beyträge 1754, Bd. I, S. 281.

3) Joh. Seb. Bach's Werke, Gesamt-Ausgabe der Bach-Gesellschaft, 9. Jhrg. 1. Bd. Kammermusik.

4) G. F. Händel's Werke, Ausgabe der Händel-Gesellschaft, Lief. XXVII, Kammermusik.

5) Die treffende Bezeichnung »Balletsuite«, von den französischen Komponisten selbst nicht gebraucht, ist von Kretzschmar (Führer I, S. 26) aufgebracht und auch von andern schon aufgegriffen worden.

Italien, gingen damals junge deutsche Musiker zum Zwecke des Studiums auch nach Paris, und solche, die die französische Musik aus eigener Anschauung kennen gelernt hatten, waren es auch in der That, die die französische Suite nach Deutschland brachten.

Bis jetzt hat allgemein Georg Muffat als der hauptsächlichste Vermittler gegolten. Er war aber mit seinen beiden *Florilegien* von 1695 und 1698[1]) weder der einzige noch erste deutsche Komponist, der im französischen Stile gehaltene Suiten schrieb. Für den ersten müssen wir Ph. J. Erlebach ansehen, der nach einer Angabe Riemann's[2]) 1693 Suiten unter dem Namen *Ouverturen* veröffentlichte. Die Ouverture, d. h. die dreisätzige, nach dem Schema *Adagio*, *Allegro*, *Adagio* geformte französische Ouverture oder Sinfonie ist das äußere Kennzeichen der französischen Suite, sie steht an Stelle der einleitenden Sonate oder sonstigen freien Satze in der deutschen Suite. Da nach einem alten Brauch die Suiten häufig nach ihrem ersten Satze genannt werden, so können die Ouverturen Erlebach's nichts anderes sein als Suiten in französischer Form.

Nachstehend bespreche ich drei Werke, die in den gleichen Jahren wie die »Florilegien« Muffat's[3]) erschienen sind und gleich diesen gänzlich französische Formen aufweisen. Zuerst ist zu nennen ein 1695 erschienenes Werk von Aufschnaiter. Der vollständige Titel lautet:

Concors Discordia
Amori et Timori
Augusti
et
Serenissimi
Romanorum
Regis Josephii
Consecrata
A
Benedicto Antonio Aufschnaiter.
Noribergae
Literis & Sumptibus Christiani Sigmundi Frobergii.
Anno Christi MDCXCV.[3])

1 Da die Florilegien Muffat's in neuer Partitur-Ausgabe vorliegen (Denkm. der Tonk. in Österreich Bd. I, 2, Bd. II, 2, Wien 1894 und 1895) und vielfach schon besprochen worden sind, gehe ich auf dieselben nicht näher ein.

2 H. Riemann, Die französische Ouverture in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Musikal. Wochenblatt Jhrg. XXX, S. 20.

3) Vollständiges Expl., 5 Stimmbücher in Folio, in der Biblioth. d. Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Das Werk verlangt folgende Besetzung: *Violino I* und *II*, *Viola I* und *II*, *Violone*. Die erste und zweite Violine sind im Tutti stets unisono geführt, nur bei den Solostellen werden sie als selbständige Stimmen behandelt. Das Tutti ist also vier-, nicht fünfstimmig. Auffallenderweise ist keine Generalbaß-Stimme dabei. Es hängt dies vielleicht damit zusammen, daß die Suiten als Serenaden gedacht sind, als welche sie ausdrücklich bezeichnet werden und somit auf Ausführung im Freien berechnet waren, wo ein Generalbaß-Instrument nur mit einiger Schwierigkeit verwendet werden kann[1]). Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. G-dur: *Ciaccona*, *Ballo*, *Menuet*, *Bourée*, *Gigue*.
II. F-dur: *Ouverture*, *Air*, *Menuet*, *Bourée*, *Rondeau*.
III. G-moll: *Ouverture*, *Entrée*, *Menuet*, *Gavotta*, *Menuet*, *Fantasia*.
IV. A-moll: *Ouverture*, *Air*, *Rondeau*, *Bourée*, *Menuet*.
V. F-dur: *Entrée*, *Menuet*, *Gavotta*, *Rondeau*, *Passaglia*.
VI. B-dur: *Ouverture*, *Grande*, *Ballo*, *Menuet*, *Gavotta*, *Ciaccona*.

Diese Übersicht weist ganz andere Namen auf als bei Scheiffelhut und seinen Vorgängern. Und wie die Namen ist auch die Musik eine andere. Meist macht eine französische *Ouverture* den Anfang; sie hebt mit einer gemessenen Schrittes einherschreitenden, gravitätischen Einleitung an — punktierte Viertelnoten mit darauffolgendem Achtel sind für diese charakteristisch —, bringt dann einen länger ausgedehnten, raschen fugierten Satz und kehrt zum Schluß zur Einleitung zurück. Die Tanzsätze sind tanzmäßig rhythmisiert und vorwiegend homophon, d. h. das Wesentliche dabei ist, daß alle Stimmen auf Ausprägung des Tanzrhythmus hinarbeiten, während es in der früheren deutschen Suite häufig vorkommt, daß namentlich die Mittelstimmen durch ihre freie Bewegung den eigentlichen Tanzrhythmus verwischen.

An der Instrumentation bemerkenswert ist das häufige Vorkommen von Solostellen für drei Instrumente, nämlich Violine I und II und Violone. Dieses Trio, das dem Tutti gegenübergestellt wird, stammt mit der Suitenform selbst von den Franzosen. Es trägt viel zur Belebung des Ausdruckes mit bei. Aufschnaiter verwendet das Trio häufig. Seine melodische Erfindung ist einfach und anspruchslos. Es hängt das offenbar damit zusammen, daß die Serenaden keine Kunst- sondern Unterhaltungsmusik sein wollen. Es giebt aber auch bei dieser eine höhere und eine niedrigere Stufe. Auf die erstere darf man aber das Werk Aufschnaiter's nicht stellen, da es dem Komponisten an Mannigfaltigkeit der Erfindung gebricht. Einige Beispiele aus der »*Concors Discordia*« sind in den handschriftlichen Beilagen Nr. IXa, b mitgeteilt.

1) Jede Suite trägt die Überschrift *Serenada*, was hier besonders betont werden mag, weil A. v. Dommer im Artikel »Aufschnaiter« der »Allgem. Deutsch. Biogr.« das Werk unter dem Titel »Ouverturen« zitiert.

Künstlerisch wertvoller ist ein Werk von Johann Kaspar Fischer[1], das im gleichen Jahr wie die Serenaden Aufschnaiter's erschienen ist. Der vollständige Titel lautet:

Le
Journal
Du
Printems
Consistant
En Airs & Balets
à 5 Parties & les Trompettes à plaisir.
Dediée à son Altesse Serenissime
Monseigneur Le Prince
Lovis
Margrave de Baden &c.
Et Lieut. Gen. de S. M^te. Imp^le.
Par
Jean Gaspar Fischer.
Maistre de Chapelle de S. D^e. A. S^me.
Oeuvre première.
Augspourg
Chez Laurent Kroniguer & Héritiers,
de Theophile Guebel Libraires.
De l'Imprimerie d'Auguste Sturm.
M.D.CLXXXXV.[2]

Die Stimmbücher tragen folgende Aufschriften: *Dessus*, *Hautconte*, *Taille*, *Quinte*, *Basse*, *Premier Dessùs pour les Trompetes*, *Second Dessùs pour les Trompetes.* Also mit dem französischen Titel und der französischen Art auch französische Stimmen-Bezeichnung. Dessus und Hautconte entsprechen den beiden Violinen; Taille und Quinte den beiden Violen der deutschen Werke. Die Basse ist bezeichnet, wurde also durch ein Akkord-Instrument (Cembalo) besetzt. Ohne Zweifel wurde aber die Baßstimme selbst durch einen Streichbaß verstärkt. Auf alten

1) Biographisches über Fischer siehe am besten bei Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 224 ff.

2) Vollständiges Exemplar, 7 Stimmbücher, in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.

Bildern sieht man es häufig, daß Cembalist und Baßstreicher aus der gleichen Stimme spielen. Die Trompeten sind ad libitum und werden so verwendet, daß sie da und dort bei der Wiederholung die beiden Violinen verstärken. Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. C-dur: *Ouverture, Marche, Air des Combattans, Rigaudon, Menuet, Chaconne.*
II. A-moll: *Ouverture, Plainte, Gique, Bourée, Trio, Menuet.*
III. B-dur: *Ouverture, Menuet, Garotte, Trio, Chaconne.*
IV. D-moll: *Ouverture, Entrée, Rondeau, Garotte, Trio, Menuet, Passacaille.*
V. G-dur: *Ouverture, Entrée, Chaconne, Traquenard, Menuet.*
VI. F-dur: *Ouverture, Brandle, Amener, Garotte, Courante, Sarabande, Bourée, Menuet.*
VII. G-dur: *Ouverture, Passacaille, Bourée, Menuet.*
VIII. C-dur: *Entrée, Canarie, Garotte en Rondeau, Passepied, Echo, Menuet, Trio.*

Es sind durchschnittlich sechs Sätze. In den Ouverturen ist der dritte, langsame Teil oft nur noch durch einen Takt angedeutet. Vom Trio macht Fischer häufigen geschickten Gebrauch.

Daß in der ersten Suite eine »Marche« und ein »Air des Combattans« vorkommen, ist nicht zufällig. Der Komponist wollte damit offenbar dem kriegerischen Sinn seines Brotherrn, Markgrafen Ludwig von Baden, dem das Werk gewidmet ist, schmeicheln. Ludwig, Feldmarschall-Leutnant der Reichsarmee, war bekanntlich ein siegreicher Heerführer in den Kriegen gegen die Franzosen und Türken. Auch die Trompeten bringen einen kriegerischen Klang in das Ganze. Diese waren etwas Neues. Ihre Zuziehung gab von nun an den Suiten ein besonders vornehmes Ansehen.

In der melodischen Erfindung ist Fischer weit mannigfaltiger und interessanter als Aufschnaiter. Frische und Natürlichkeit sind seine Hauptvorzüge. An musikalischer Bedeutung kommt das »Journal du printemps« den »Florilegien« Muffat's zum mindesten gleich. Muffat schreibt kunstvoller, Fischer ist ihm aber überlegen im prägnanten und charakteristischen Ausdruck. Erst kürzlich hat M. Seiffert[1] Fischer als einen unmittelbaren Vorläufer Joh. Seb. Bach's in der Klavier-Komposition nachgewiesen. Mit gleichem Recht kann man ihn auch einen Vorläufer des großen Thomas-Kantors in der orchestralen Suiten-Komposition heißen. Ich gebe in der handschriftlichen Beilage nur einige wenige Beispiele (Beil. Nr. XII a, b), da es bei der großen historischen Bedeutung Fischer's nur eine Frage der Zeit sein kann, daß sein Werk in Gesamtheit der Gegenwart wieder zugänglich gemacht werde[2].

---

1) Max Seiffert, a. a. O.

2) Wie ich nachträglich erfahre, soll das *Journal du printems* demnächst in den deutschen Denkmälern erscheinen.

Ein drittes Werk gleicher Art rührt von einem Anonymus J. A. S. her. Der vollständige Titel lautet:

Zodaici
M u s i c i
in
XII Partitas Balleticas, veluti sua Signa divisi
Pars I
Das ist,
Deß in zwölff Ballettischen Parthyen, als seinen zwölff Zeichen,
Musicalisch vorgestellten
Himmel-Creyses,
Erster Theil.
Bestehend in sechs auserlesenen Parthyen, mit vier Geigen,
sambt dem Cembalo ad libitum;
Worinnen underschiedliche Curieuse Ouverturen, Arien,
Menueten, Boureen, Ballet, Chaconnen &c.
Und
andere dergleichen, auff jetzo zu Tag im Schwung gehende neueste Art und
Manier eingerichtete Stück enthalten; So bei Comoedien Taffel-Musicen
Serenaden und sonderlichen erfreulichen
Zusammenkünften auch sonsten nicht allei-
nig zu Ehrlichen Gemüthsergoetzung, sondern zumahlen erlangender Kunst-Vollkommenheit, oder wenigst derselben beibehaltenden Exercitio nutzbar und annehmlich zu gebrauchen seynd:
Componiert und verfasst,
Durch
J. A. S.
Augsburg,
Gedruckt bey Matthias Meta, Anno 1698.
Zu finden bey Johann Caspar Brandau, Buchbindern in der Koller-Gassen daselbsten.[1]

Aus der Vorrede »an den geneigten Music-Liebhaber« gebe ich nachstehend Einiges, das sich auf die Ausführung bezieht, wieder:

---

1) Vollständiges Exemplar, 4 Stimmbücher in Folio, in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.

Bei beliebender Produzierung zu selbst eigenem mehreren Vergnügen [ist] dieses wenige alleinig zu beobachten, daß gleich wie der Concert, wo sich das Wörtlein Solo, ob- oder unter denen Linien gezeichnet befindet (gleiche Beschaffenheit es auch mit denen Trio hat) allezeit nur einfach zu besetzen ist, also hingegen wo Tutti und- oder oben stehet, die insgesambt mitapplicierende Instrumenta oder Geigen zusammen spihlen sollen. Worbey sonderbar zu merken, daß die Violin und Violon vor denen andern 2. Mittelgeigen, bekanntlich der Violett und Alt Viola merklich zu besetzen und zu duplieren. Ja nach gestallten Sachen, und wann so viel Liebhaber vorhanden, daß auch die Violen zweyfach besetzt werden können, dergestalt zu triplieren oder zu quadruplieren seyen, daß jedoch die Violen allezeit umb eines mehr, dann der Violon verstärket werde; Es wäre dann Sach, daß die Violoni an sich selbsten etwas schwach, d. h. zu leicht besaitet oder wenigist mit keinem gueten Spinett oder Instrument untersetzet wären. Welches doch alles, maßen es wegen großer Unterschiedlichkeit der Umbständen nicht wohl determinieret werden kann, dem Iudicio eines wohlerfarnen musicalischen Gehörs überlassen würdet. Sonsten aber und da es an Menge der Produzenten erwinden sollte, würde endlichen schon genueg seyn, wann das Violino nebst einer gueten, starken Violon, die doch seine 4 Saiten und mithin die vollkommene Bass Tieff und Höhe, auch sonsten der Stimmung halber die Facilität erforderlicher Expression der da und dort sich ergebender Coloraturen und Läuffen haben muess, gedoppelt würde; oder es können diese Stück allenfalls auch einfach besetzt und wie mans nennet alla Camera gespiehlet werden. Was nun die weitere Art, und den Modum producendi an sich selbsten belanget, da beliebe sich der geneigte Musicfreund kürze Willens, auf die jetzo insgemein florierende Manier und Cantabilität (wie einige es nennen) als den erfahrensten Magistrum Usum: Zumahlen der gebrauchen Musicalischen Temporum, auch Repetitionen und andershalber, auf dasjenige anweisen zu lassen, was dißfalls von denen berühmten Auctoribus der Pythagorischen Schmidts Finklein, Journal du printemps wie auch des Balletischen Bluem-Bunds, und mit mehrerem praemoniert, und anerinnert worden ist.« u. s. w.

Die Stimmbücher schreiben folgende Besetzung vor: *Violino*, *Violetta*, *Viola*, *Violone o Cembalo*. Gewöhnlich werden, wie u. a. aus der eben zitierten Vorrede hervorgeht, *Violone* und *Cembalo* zugleich verwendet worden sein. Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. F-dur: *Ouverture*, *Entrée*, *Passacaille*, *Menuet*, *Ballet*, *Gique*, *Gavotte*, *Rondeau*.

II. D-moll: *Ouverture*, *Allemande*, *Rondeau*, *Bourée*, *Menuet*, *Gavotte*, *Gique*, *Plainte*.

III. D-dur: *Ouverture*, *Entrée*, *Chaconne*, *Courante*, *Sarabande Bourée*, *alternativement avec le Trio*, *Air*.

IV. H-moll: *Ouverture*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Bourée*, *Air*, *Ballet*, *Rondeau*.

V. B-dur: *Ouverture*, *Allemande*, *Chaconne*, *Bourée*, *Menuet*, *Gavotte*, *Gique*, *Rondeau*.

VI. G-moll: *Ouverture*, *Entrée*, *Menuet*, *Bourée*, *Mélodie*, *Gique*, *Air*.

Die Suiten sind achtsätzig, sie entsprechen genau dem oben entworfenen Bilde der französischen Form.

Wer hinter dem J. A. S. steckt, habe ich nicht sicher ermitteln können. Vielleicht, sogar wahrscheinlich ist es der oben schon genannte Jakob Scheiffelhut, möglicherweise auch Johann Speth, der damals Organist am Dom zu Augsburg war. Da auf dem Titel auch angegeben ist, wo das Werk in Augsburg zu haben war, so darf man mit ziemlicher Sicherheit wenigstens schließen, daß es ein Augsburger gewesen sei. Jedenfalls war es ein bedeutender Komponist[1]). Das Werk ist reich an musikalischer Erfindung und birgt eine Menge echter Charakterstücke in gefälliger Form. Man wird hier, wie schon bei Fischer, an den spätern Joh. Seb. Bach erinnert. Man sehe z. B. in Notenbeilage Nr. 7 die *Bourée* aus der dritten Parthie[2]). Durch ihren Rhythmus gemahnt sie unmittelbar an eine allbekannte *Bourée*[3]) des großen Thomas-Kantors. Auch die Ouverturen-Form behandelt J. A. S. geistvoll und mit künstlerischer Freiheit, wie unsere Notenbeilage Nr. 8 zeigt[4]); für jene Zeit sehr kühn, fängt sie mit Solo an.

Das ganze Werk würde es verdienen, in Partitur neu herausgegeben zu werden. Ich glaube, daß es heute noch lebensfähig wäre, ganz abgesehen von seinem großen historischen Werte[5]).

In der teilweise mitgeteilten Vorrede von J. A. S. wird auf Fischer's *Journal du printemps*, Muffat's *Florilegien* (natürlich den ersten Teil, da der zweite erst im gleichen Jahr mit J. A. S.'s Werk erschien) als auf ganz allgemein bekannte Werke hingewiesen; außer diesen wird noch eines, das ich leider nicht näher ermitteln konnte, erwähnt. Daraus geht hervor, daß die neuartigen Suiten rasch große Verbreitung fanden und ferner, daß die Produktion mit geradezu erstaunlicher Schnelligkeit einen großen Umfang annahm. Sie hielt denn auch bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein an und war so mächtig, daß sie die ältere deutsche Suite vollständig vergessen machte. Besonders bemerkenswert ist, daß Komponisten, die früher die letztere gepflegt hatten, später durch den

---

1) Nachdem das obige schon gesetzt ist, erfahre ich durch Herrn Professor Kretzschmar, daß der volle Name für J. A. S. J. A. Schmicorer lautet. In dem Frankfurter öffentlichen Katalog der Frühlingsmesse von 1699 ist der Zodiacus angezeigt und als Komponist J. A. Schmicorer genannt, was Albert Göhler, ein Schüler Kretzschmar's, in einer Arbeit über die Ergiebigkeit der alten Meßkataloge festgestellt hat.

2) Siehe auch handschriftliche Beilage Nr. XIII d.

3) Original in den Solo-Cellosonaten.

4) Siehe handschriftliche Beilagen Nr. XIII a.

5) Man vergleiche außer den schon erwähnten Beispielen in der handschriftlichen Beilage Nr. XIII a, b, c, d, e, f, g; im Druck Nr. 7, Ouverture und Nr. 8, Bourée aus der III. Suite.

Zug der Zeit mit fortgerissen, der französischen Art sich zuwandten. Dies ist bei Scheiffelhut der Fall, der, nach einer Angabe in Gerber's Lexikon 1711 ein »Musikalisches Kleeblatt« herausgab, das Märsche, Arien, Rondeaus, Bouréen u. s. w. enthielt, also im neuen Fahrwasser segelte.

Von weiteren Komponisten, die französische Suiten schrieben, erwähne ich noch J. Ph. Krieger, von dessen »lustiger Feldmusik« 1704 R. Eitner[1]) kürzlich einige Proben veröffentlicht hat, Joh. Seb. Bach und Georg Friedr. Händel. Die allbekannten Werke der beiden letztern schließen die Entwicklung ab. Wie zum teil schon seine Vorgänger, nur in noch höherem Maße, versteht es vor allem Bach, mit der Feinheit und Eleganz der französischen Form deutsche Gemütstiefe zu verbinden, und dadurch werden seine Suiten zum krönenden Gipfelpunkt der ganzen Gattung.

V.

Werfen wir noch einen zusammenfassenden Rückblick, um den geschichtlichen Verlauf im Zusammenhange zu überschauen! Unsere Darstellung beginnt mit Rosenmüller's »Paduanen, Allemanden, Couranten, Balleten, Sarabanden« von 1645 für drei Stimmen und Basso pro Organo. Das Werk charakterisiert den Anfang einer neuen, der zweiten großen Periode der deutschen Suiten-Komposition, die mit Namen aus der vorstehenden Darstellung belegt, von dem eben genannten Werk bis zum »Lieblichen Frühlingsanfang« (1685) Scheiffelhut's reicht. Die bezeichnenden Merkmale für sie sind die im Titel von Rosenmüller's Werk angegebenen *Allemanden*, *Couranten*, *Balleten* und *Sarabanden* und der *Basso pro Organo*. Die ältere Suite kennt diese Tänze nicht, sondern enthielt vorwiegend *Pavanen* (Paduanen), *Galliarden* und *Intraden* und ermangelte des Generalbasses. Mit dieser noch verbunden sind Rosenmüller's Sarabanden etc. und dessen auf gleichem Standpunkt stehende »Studentenmusik« 1654 durch die *Paduanen*. Dreizehn Jahre später fällt auch dieses letzte Verbindungsglied. 1667 setzt Rosenmüller in seinen »*Sonate da camera*« an Stelle der Paduane eine, in freier Satzform aus mehreren Teilen verschiedenen Tempos gebildete *Sinfonie*. Dieses Vorgehen ahmen Pezel, Kradenthaller, Scheiffelhut nach, freilich mit veränderter Benennung des freien Satzes, den sie mit *Sonate* oder *Präludium* bezeichnen. Die Entstehung des freien Satzes ist auf den Einfluß italienischer Vorbilder zurückzuführen, der aber augenscheinlich auch in dem stark vorhandenen Streben nach individuellem Ausdruck eine kräftige Unterstützung fand. Die gleichen Gründe geben denn auch Anlaß dazu, daß die Komponisten

1) Monatshefte für Musikgeschichte 1897, Beil. S. 95 ff.

die bis dahin fast ausschließlich gepflegte Suite verlassen und für sich selbst bestehende, freie Sätze schaffen, die sie unter dem Namen von Sonaten veröffentlichen. Die ersten Versuche dieser Art, von Biber und Rosenmüller ausgeführt, fallen in den Anfang der 80er Jahre. Sie sind wohl zu unterscheiden von den Orchester-Sonaten in Gabrieli'scher Art, von denen sie durch ihren stark individuellen Gehalt wesentlich verschieden sind. Auch sind jene vornehmlich für Blasinstrumente berechnet, während diese für Streichinstrumente gesetzt sind und, was das Wesentliche ist, auch völlig den Charakter von Streichmusik an sich tragen. Anfänglich wird eine größere Zahl von Instrumenten verwendet, nachher vermindert sich diese unter italienischem Einfluß auf in der Regel drei; so schon bei Joh. Phil. Krieger und D. Buxtehude. 1697 endlich macht sich in der *Cithara Orphei* von Rauch zum erstenmal der Einfluß von Corelli bemerklich. An Stelle der aus mehreren Teilen bestehenden, aber doch einsätzigen Sonate tritt die viersätzige mit regelmäßigem Wechsel von langsam und schnell. Breites Figurenwerk drängt sich immer mehr ein und droht den eigentlichen Gehalt zu überwuchern. Die Produktion steigt ins Massenhafte. Ein Beispiel haben wir noch im Op. 1 von Albicastro kennen gelernt.

Als vereinzelte Erscheinungen wurden erwähnt die *Hora Dezima* Pezel's, die zum Zweck des Abblasens im Freien geschaffen, in ihrer Form auf die Gabrieli'sche Orchester-Sonate zurückzuführen ist, und die Solo-Violinsonaten von Biber, ein zu virtuosen Zwecken geschriebenes, aber in seiner Art gediegenes Werk.

Der Schluß der Darstellung wendet sich nochmals der Suite zu. Diese schlägt noch kurz vor dem Ende des Jahrhunderts völlig neue Bahnen ein, indem sie vollständig in den Formen der französischen Ballet-Suite aufgeht. Eine französische Ouverture macht von nun an den Anfang. Französische Tänze, auch Märsche, Aufzüge etc. mannigfaltiger Art bilden den übrigen Inhalt. Das Wesentlichste der neuen Art ist das erneute scharfe Ausprägen der Tanztypen. An bisher unbekannten Werken wurden besprochen die Suiten von Aufschnaiter, Fischer und J. A. S. Weiter wurden erwähnt Georg Muffat, J. Ph. Krieger, Scheiffelhut, Bach und Händel. Durch die bereits allgeschätzten Werke der beiden letzteren weiß man seit langem, daß in dieser Art Suite Bedeutendes geleistet worden ist. Auch die neu aufgeführten Werke erwiesen sich als bedeutend, einmal historisch als Vorläufer der Bach und Händel'schen Leistungen und zweitens durch ihren reichen Gehalt, durch den sie heute noch lebensfähig sein dürften.

Ich lasse noch ein paar zusammenfassende Bemerkungen über die Instrumentation folgen. Die Stimmen zu den ältesten Suiten schreiben die zu wählenden Instrumente nicht vor, sondern es heißt darauf kurzweg

Cantus I, II, Altus, Tenor u. s. w., und dementsprechend findet sich im Titel meist eine Bemerkung, etwa wie bei Rosenmüller's »Studentenmusik«: »Mit Violinen oder auch andern Instrumenten zu spielen«. Es könnten zur Ausführung also Streich- oder Blasinstrumente gewählt werden, was je nach Umständen auch geschehen sein wird. Dafür, daß die Suiten häufig mit Streichinstrumenten gespielt wurden, haben wir sichere Anhaltspunkte. Die Veröffentlichung von Suiten durch den Druck beginnt ungefähr zu der Zeit, da die bürgerlichen Musik-Kollegien in Flor kommen. Diese haben nachgewiesenermaßen zahlreiche Suiten verbraucht, und solche sind ihnen auch häufig von den Komponisten zugeeignet worden. Die Musik-Kollegien pflegten aber vorzugsweise die Streichmusik; einen Beweis dafür haben wir z. B. darin, daß in allen Inventarien der zahlreichen schweizerischen Kollegien Streichinstrumente aufgeführt werden[1]. Die Dilettanten haben also die Suiten oft gestrichen, es hat aber alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Fachmusiker, d. h. die Stadtpfeiffer sie auch häufig geblasen haben. Weil über den Punkt kürzlich widersprechende Meinungen geäußert wurden, bin ich hier ausführlicher auf ihn eingegangen[2].

Von Rosenmüller's *Sonate da camera* 1667 an wurden regelmäßig Streichinstrumente für die Suite vorgeschrieben. Fischer hat offenbar wie in der ganzen Anlage auch darin von französischen Vorbildern beeinflußt, dem Streicherchor zwei Trompeten beigesellt. Joh. Seb. Bach verwendet in seiner bekanntesten *D-dur*-Suite bekanntlich nicht nur zwei sondern drei Trompeten, weiter ist sein Orchester durch zwei Oboen und Pauken — in der andern *D-dur*-Suite kommt sogar noch eine dritte Oboe und ein Fagott dazu — vervollständigt.

In allen Suiten der älteren deutschen Art kommt der *Basso continuo* vor, seine Besetzung ist unentbehrlich. In den Suiten französischen Stils fehlt er bei Aufschnaiter, bei allen übrigen kommt er vor, ist aber häufig entbehrlich.

Die Sonaten sind alle für Streichinstrumente und Basso continuo gesetzt; absonderlich erscheint uns heute, daß zu diesen häufig als Baßinstrument ein Fagott kommt. Die *Hora Decima* Pezel's bringt die in jener Zeit für Blasmusik übliche Besetzung von zwei Cornetten (Zinken) und drei Posaunen.

Die durchlaufene Periode zeigt ein ungemein bewegtes Bild. Die mannigfaltigsten Versuche werden angestellt, der Instrumentalmusik neue Formen von erhöhter Ausdrucksfähigkeit zu erringen. Diese Bestrebungen

---

1) Vgl. des Verfassers »Collegia Musica in der deutsch ref. Schweiz« St. Gallen 1896.
2) Vgl. H. Kretzschmar »Führer« 1, 1, S. 20.

führen aber zu keinem eigentlichen Ziele, sie werden vielmehr durch überlegene, vollendetere Formen, die aus dem Ausland in Deutschland eindringen, erstickt. Die deutsche Instrumentalmusik wird von ihnen ins Schlepptau genommen und geht schließlich vollständig in ihnen auf, wobei sie freilich auch in den angenommenen Formen bald Hervorragendes leistet und den ausländischen zum mindesten ebenbürtige Werke hervorbringt. Die Entwicklung wurde bis dahin verfolgt, wo die neuen Typen sich festgesetzt haben; weiter zu gehen lag nicht in der Absicht der vorliegenden Arbeit.
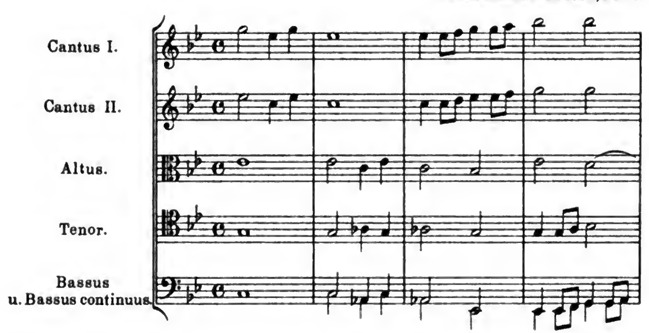
Die Zeit von 1650 bis 1700 war für die deutsche Instrumentalmusik nicht eine Periode voller Blüte, wohl aber mächtigen Aufstrebens. Sie hat keine Meisterwerke ersten Ranges und nur wenige Werke, die in der Musikpflege eine dauernde Stellung behaupten können, hervorgebracht. Dagegen ist sie eben wegen des kräftigen Aufstrebens für die geschichtliche Betrachtung äußerst interessant und lehrreich.
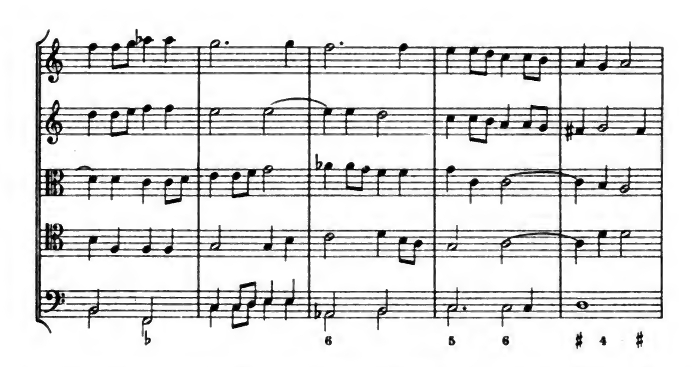
Alphabetisches Register.

ANHANG.
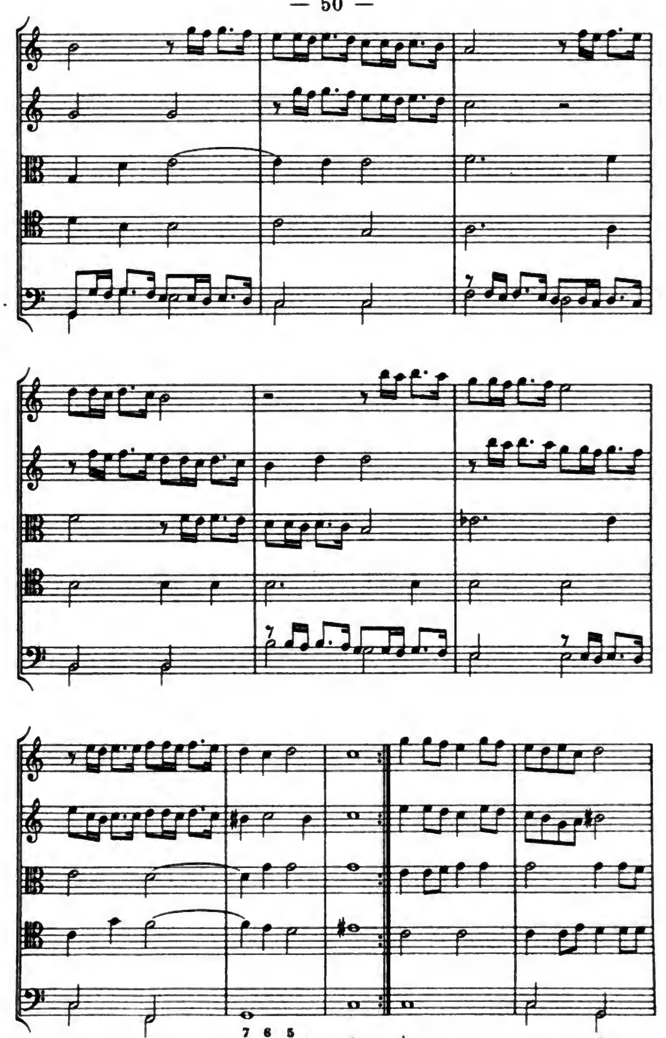
Nr. 1. Paduan.

Aus J. Rosenmüller, Studentenmusik 1654, Nr. 50.
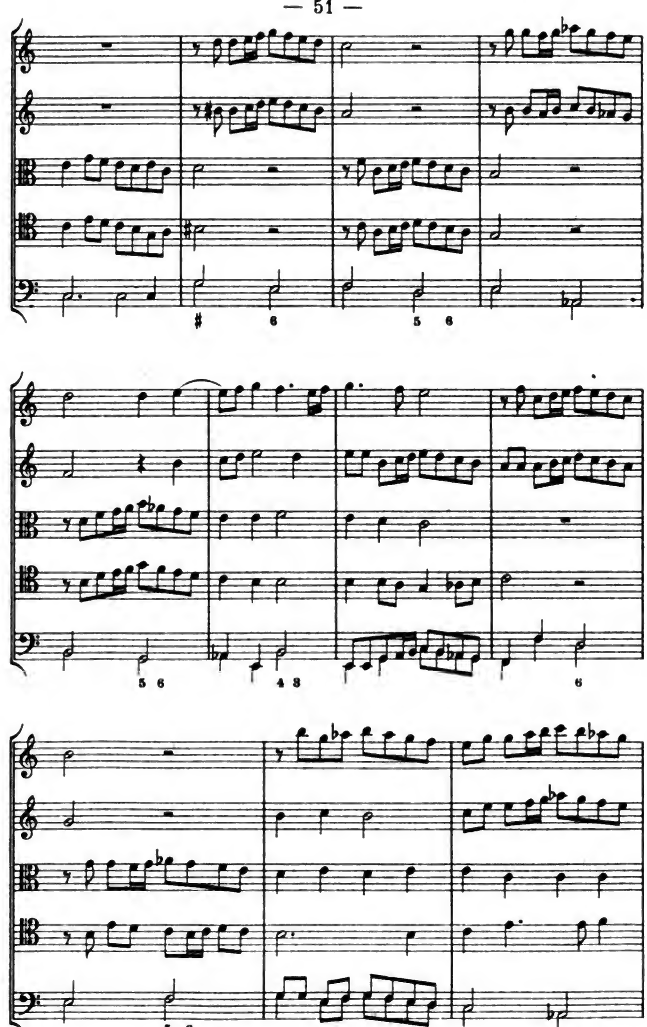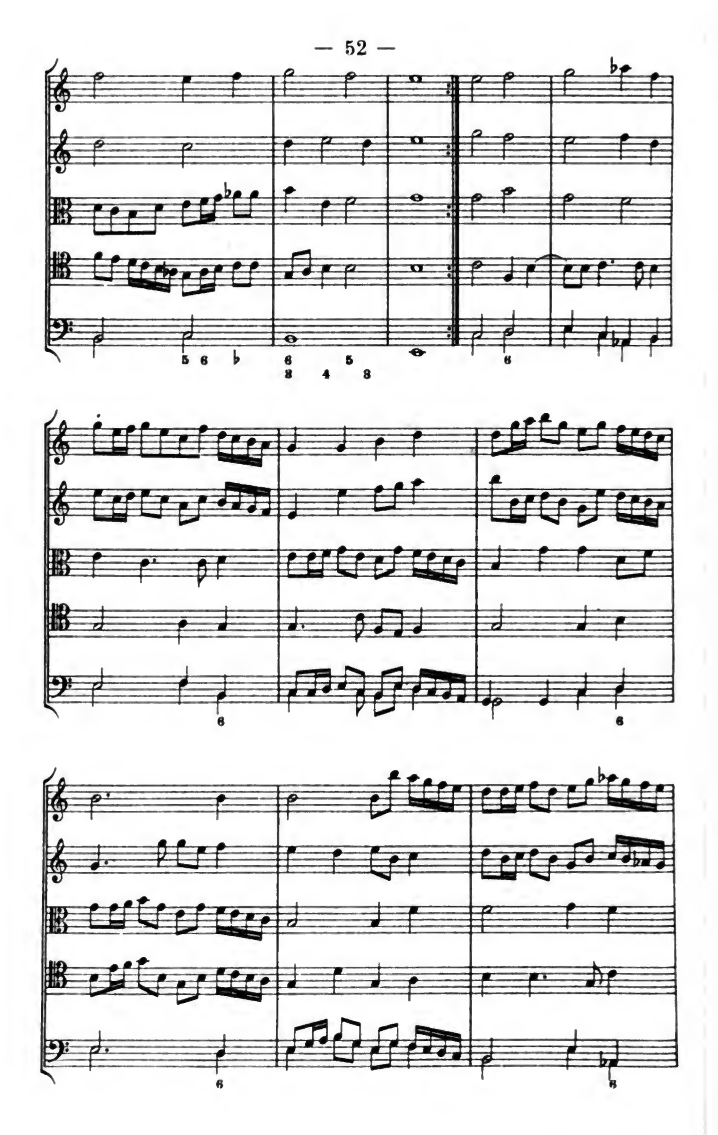




Die Originale liegen nur in Stimmendrucken vor. Bei Herstellung der Partitur sind überall die Taktstriche ergänzt worden. Zweifelhafte Stellen und Druckfehler sind im Notentext selber einzeln angemerkt. Da im 17. Jhd. ein und dasselbe Stück nie die Tonart wechselt, sind der bequemeren Schreibung halber die Tonartenvorzeichnungen nur in das erste System eingezeichnet, sie haben aber stets durch das ganze Stück hindurch Geltung.
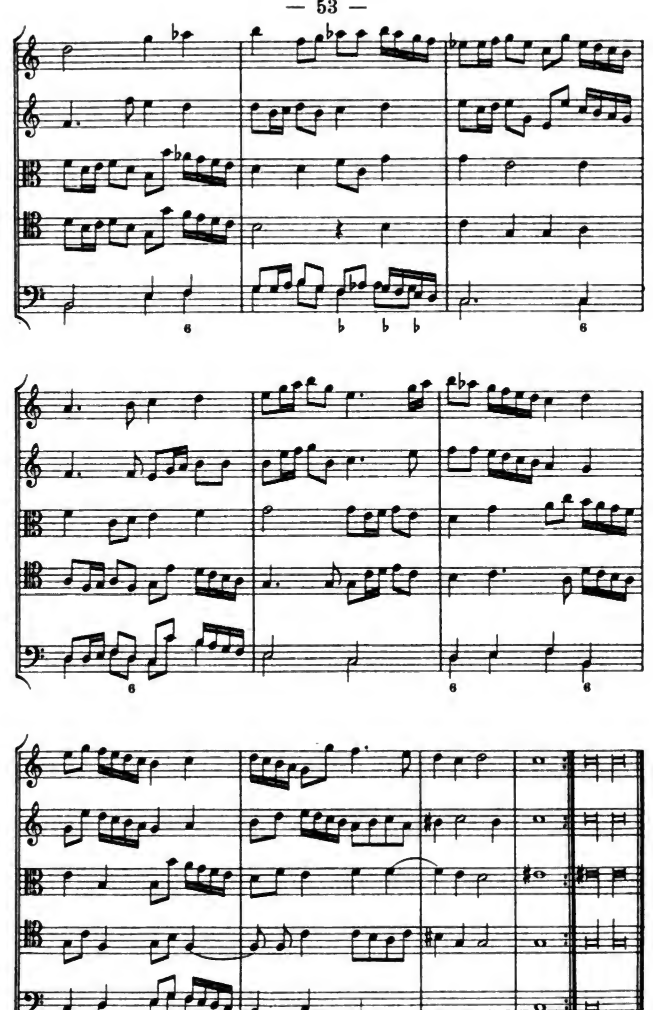


6
7 6 5
♯ 4 ♯ ♯ ♭ ♯



♯ 6 5 6
5 6 4 3 6
5 6
♭
5 6
4*
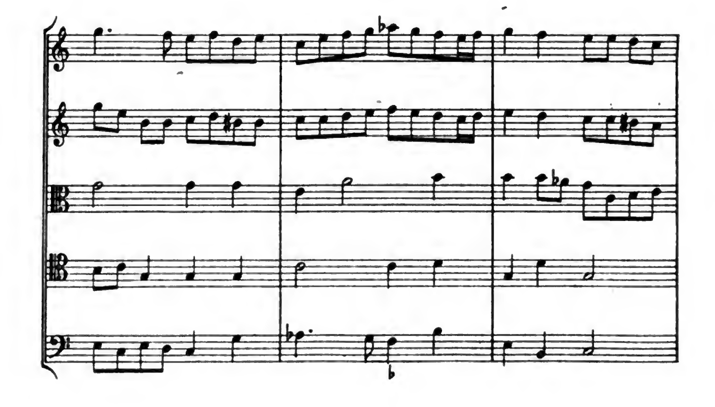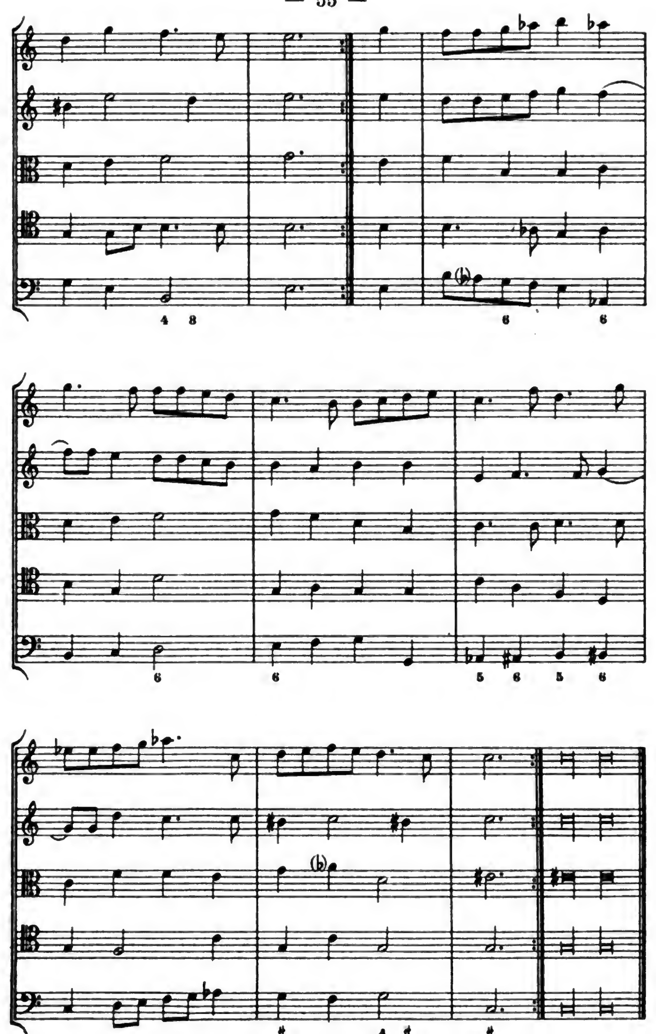




Nr. 2. Alemanda.

Aus J. Rosenmüller,
Studentenmusik 1654, Nr. 51.
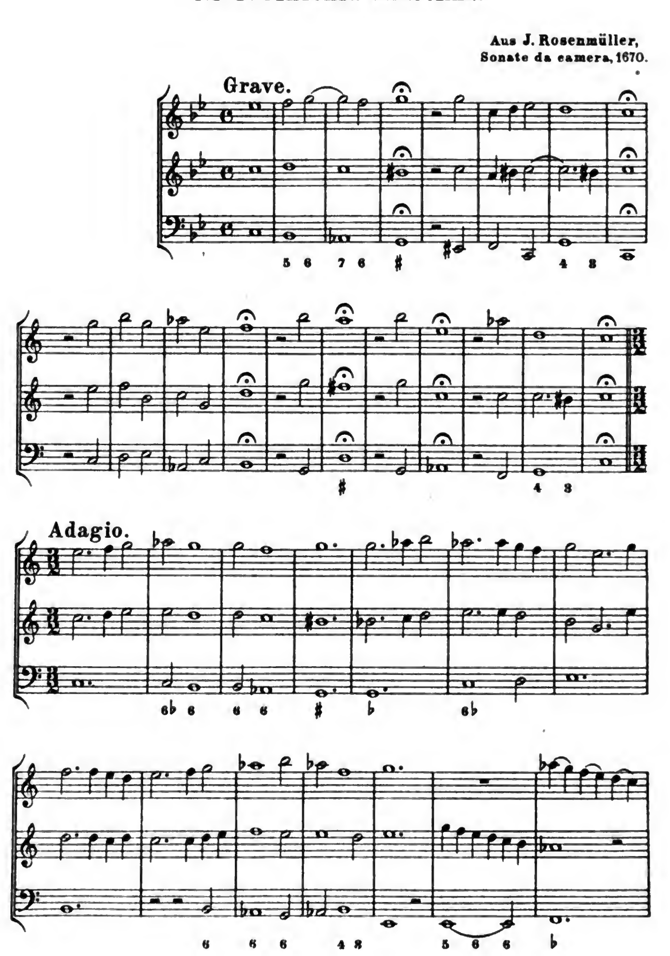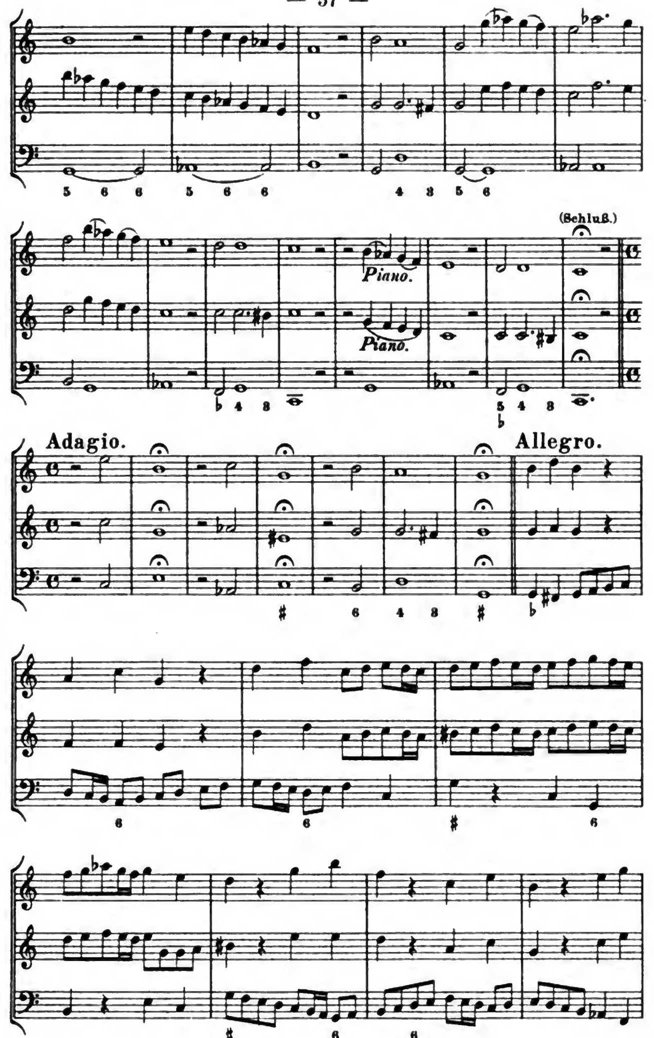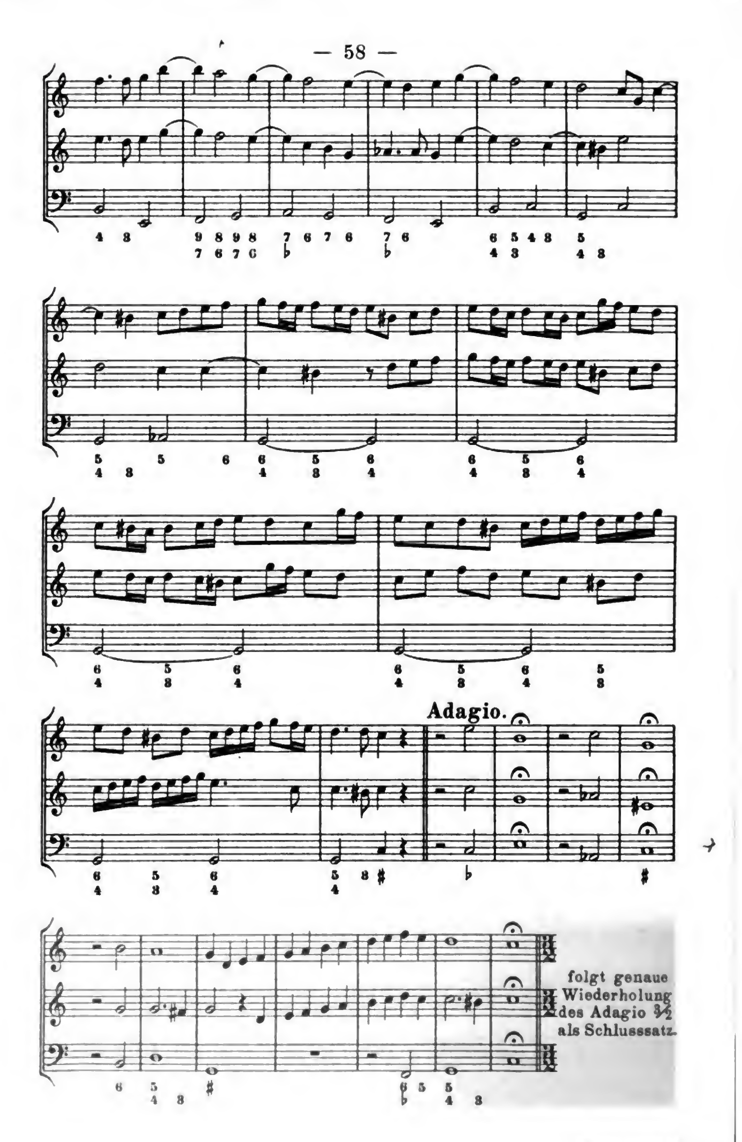






Nr. 3. Sinfonia undecima.

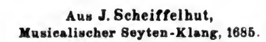
Aus J. Rosenmüller,
Sonate da camera, 1670.



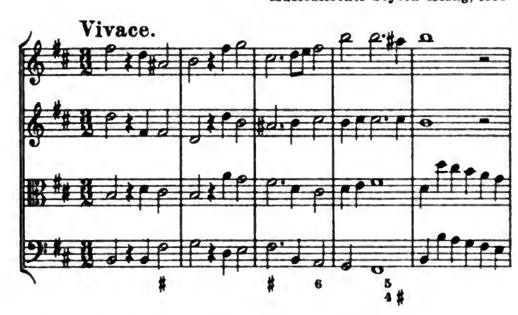

(Schluß.)
Piano.
Piano.
Adagio.
Allegro.
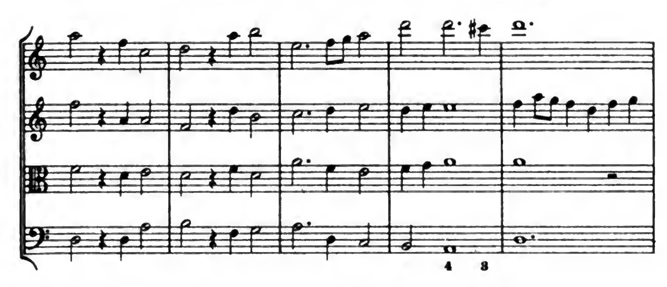

Adagio.
folgt genaue Wiederholung des Adagio 3/2 als Schlussatz.
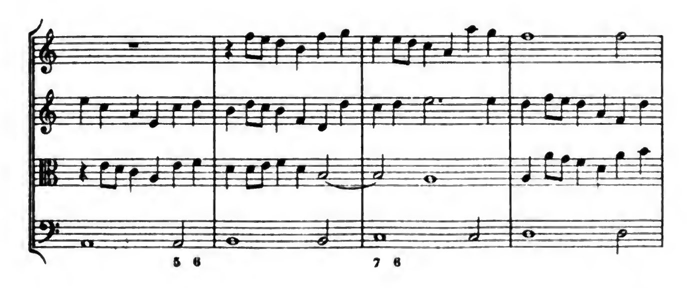
Nr. 4. Praeludium.
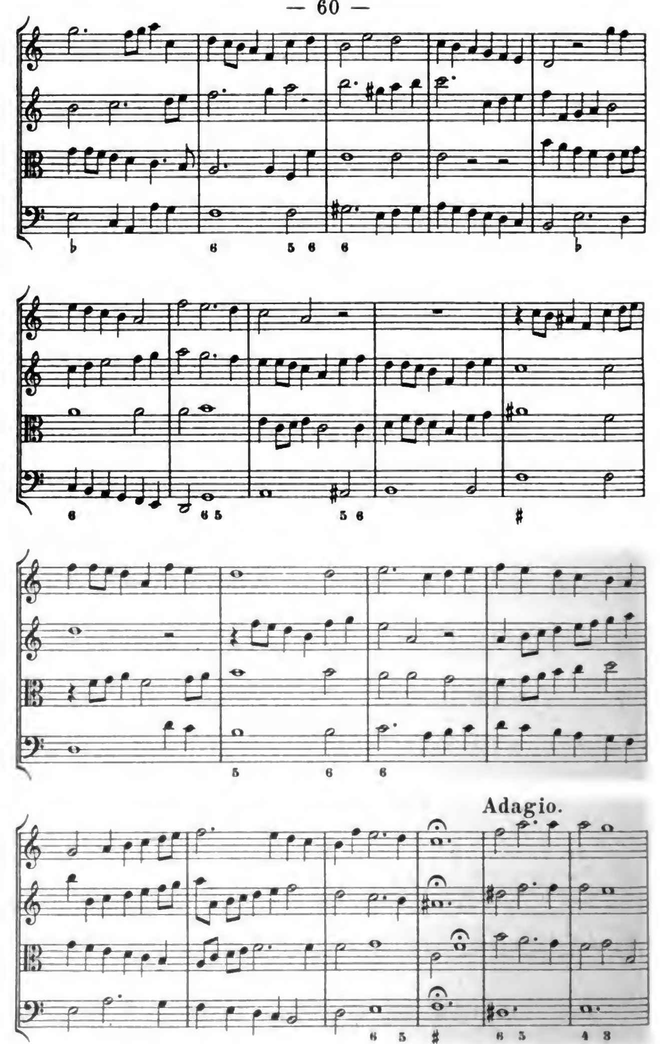


Aus J. Scheiffelhut,
Musicalischer Seyten-Klang, 1685.
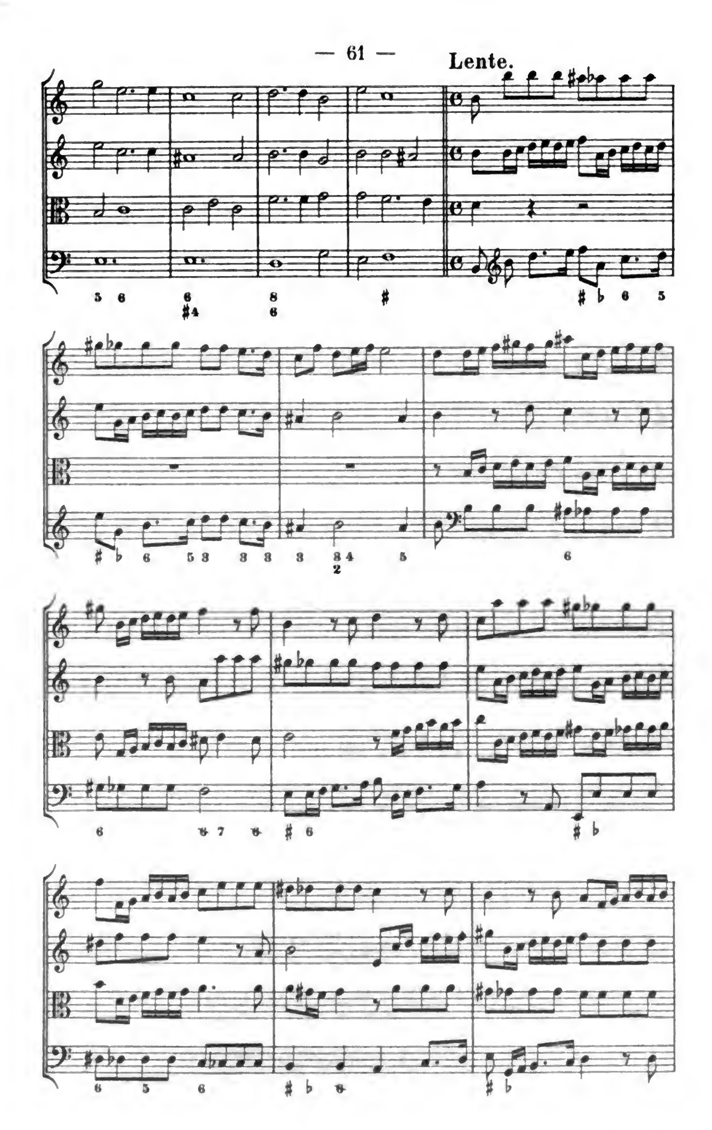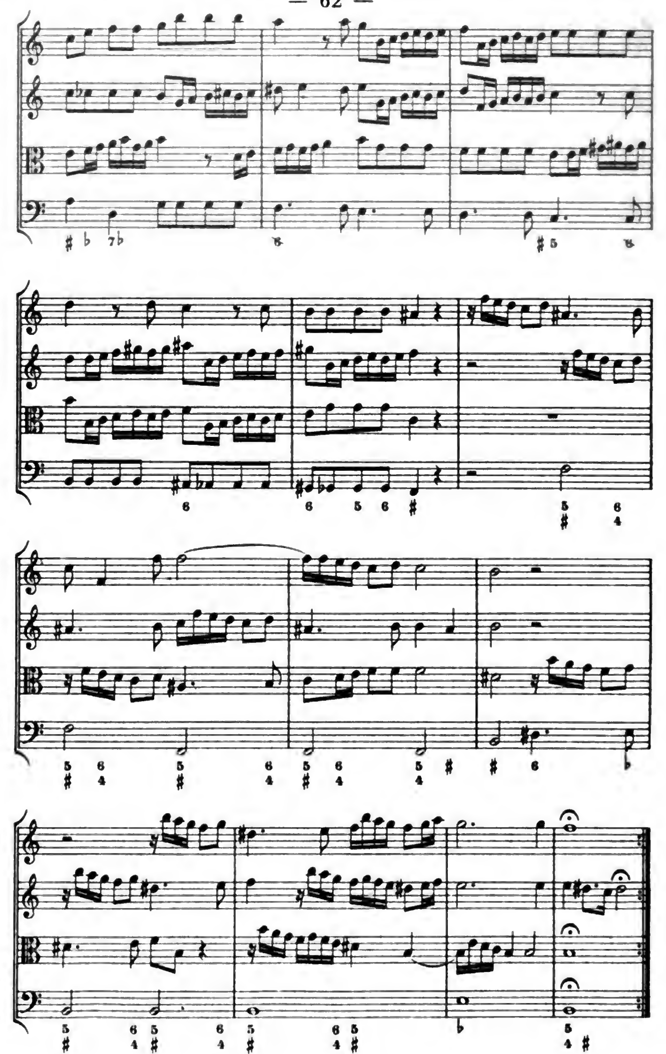







Adagio.
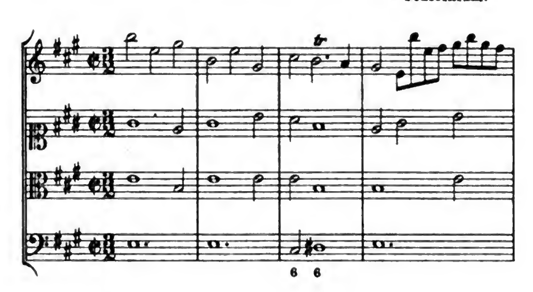
Lente.
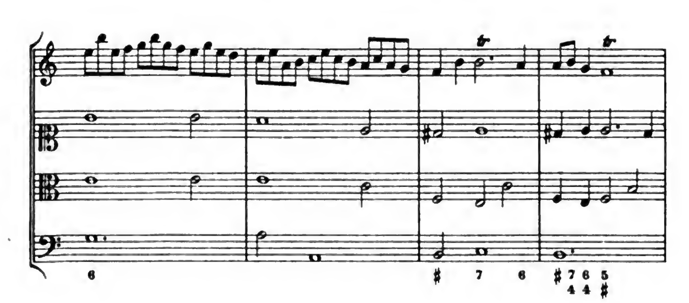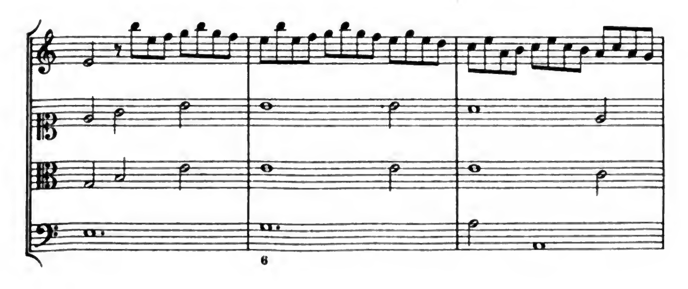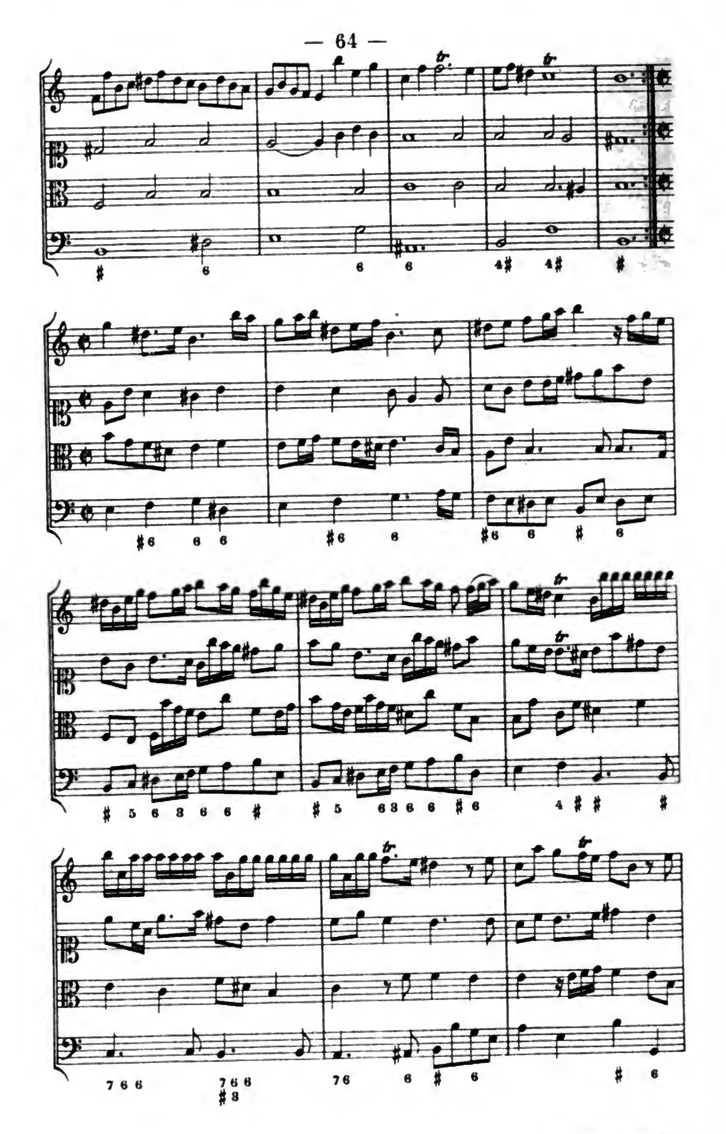




Nr. 5. Sonata X.
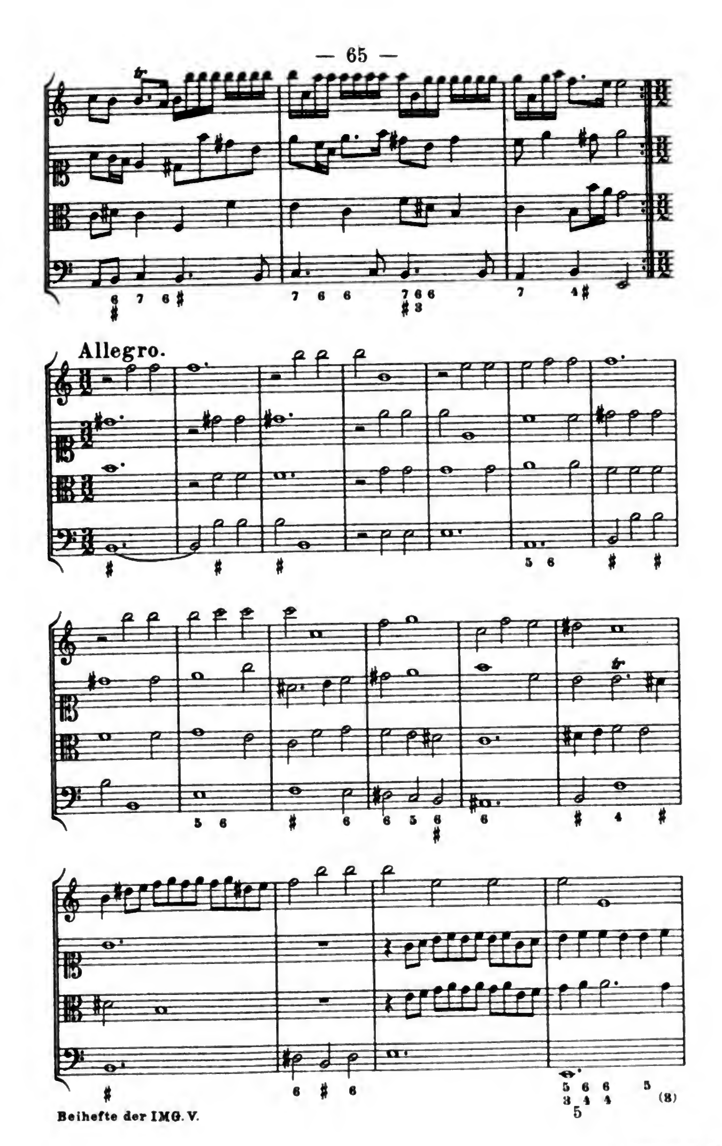
Aus H. J. F. Biber,
Fidicinium.
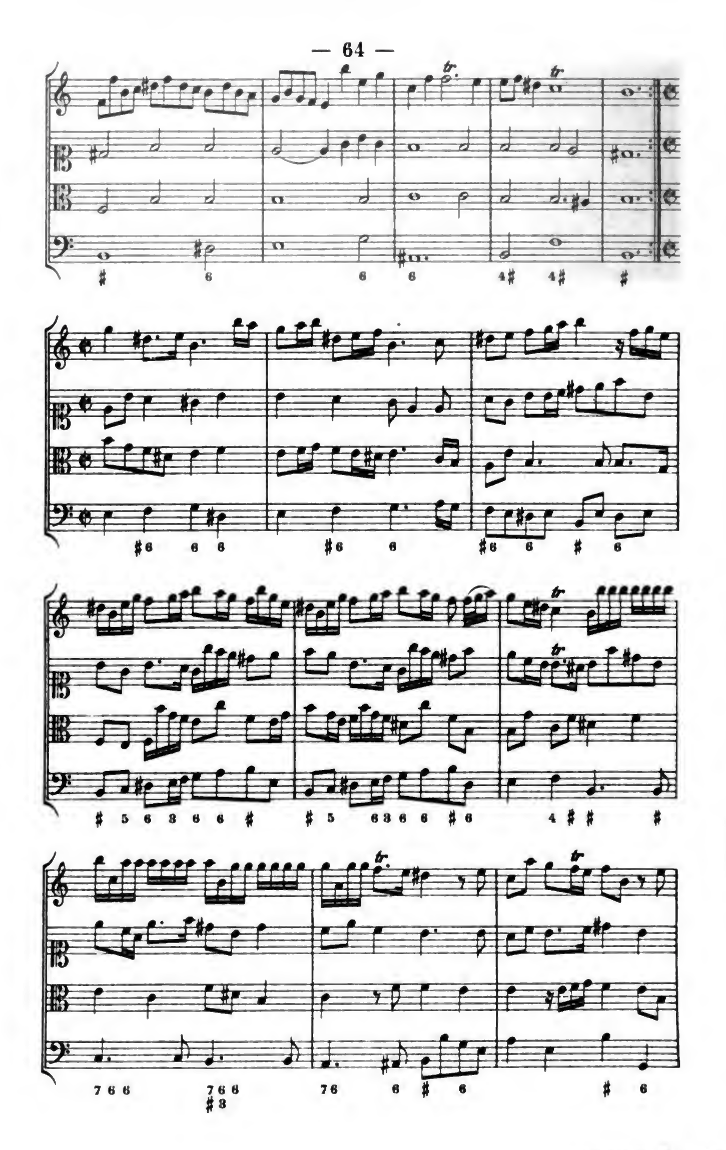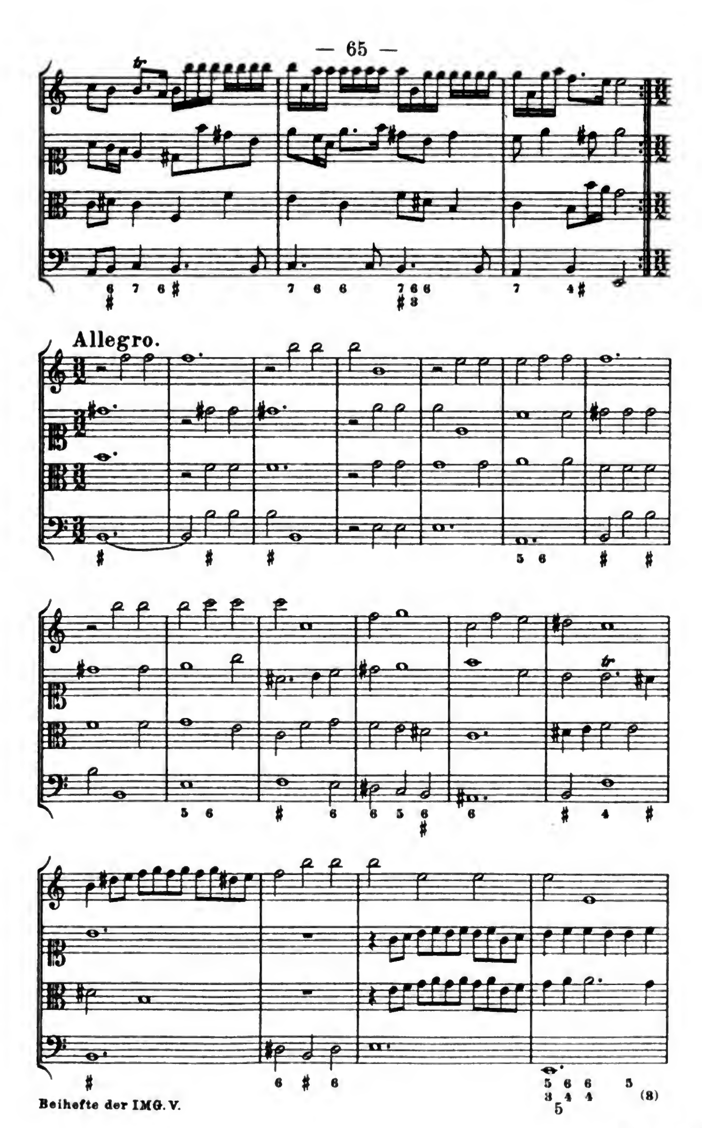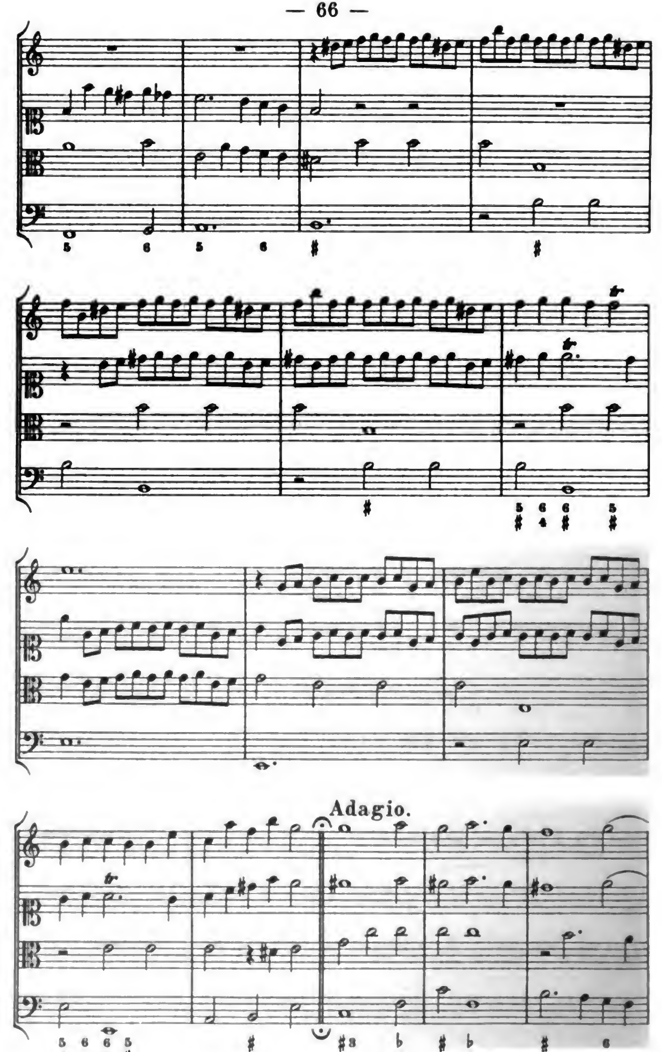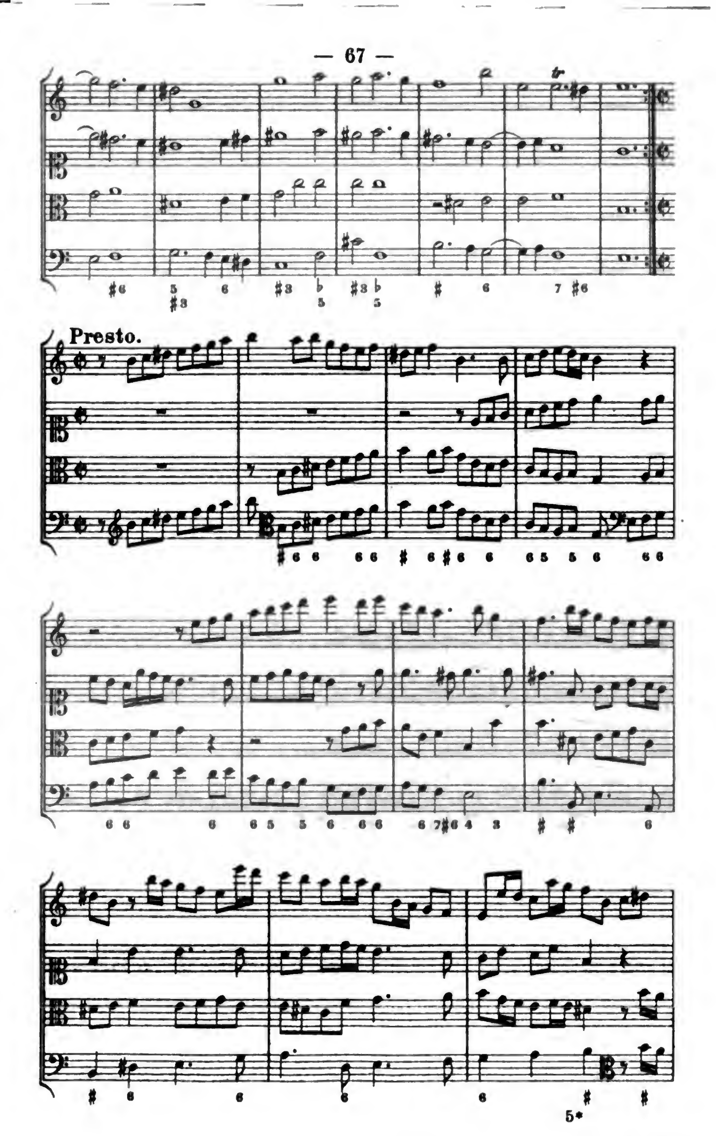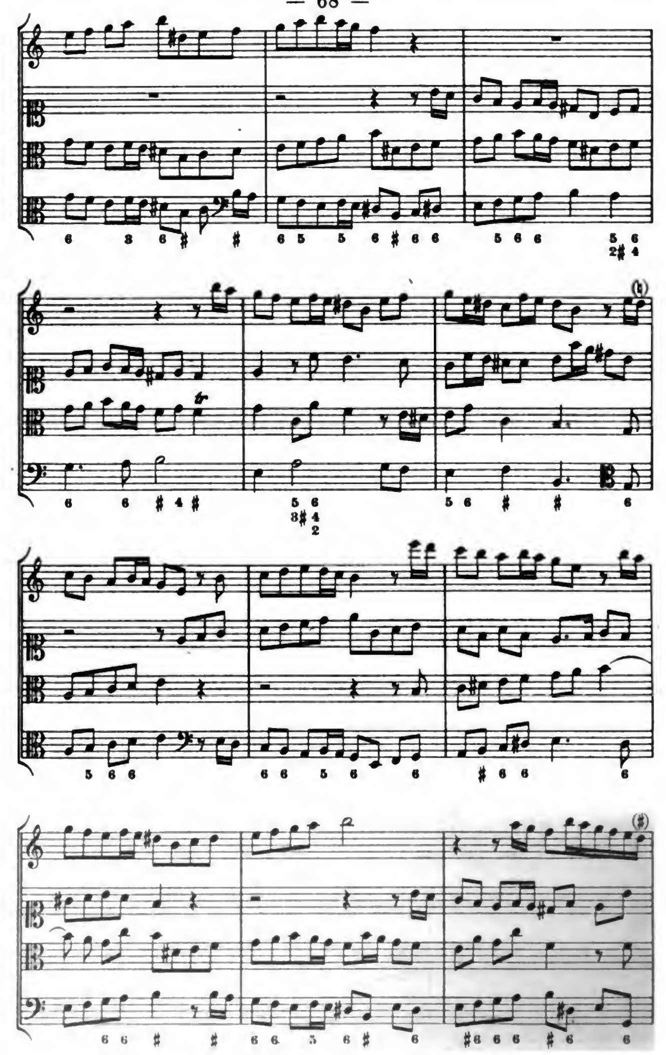









tr
Allegro.
tr
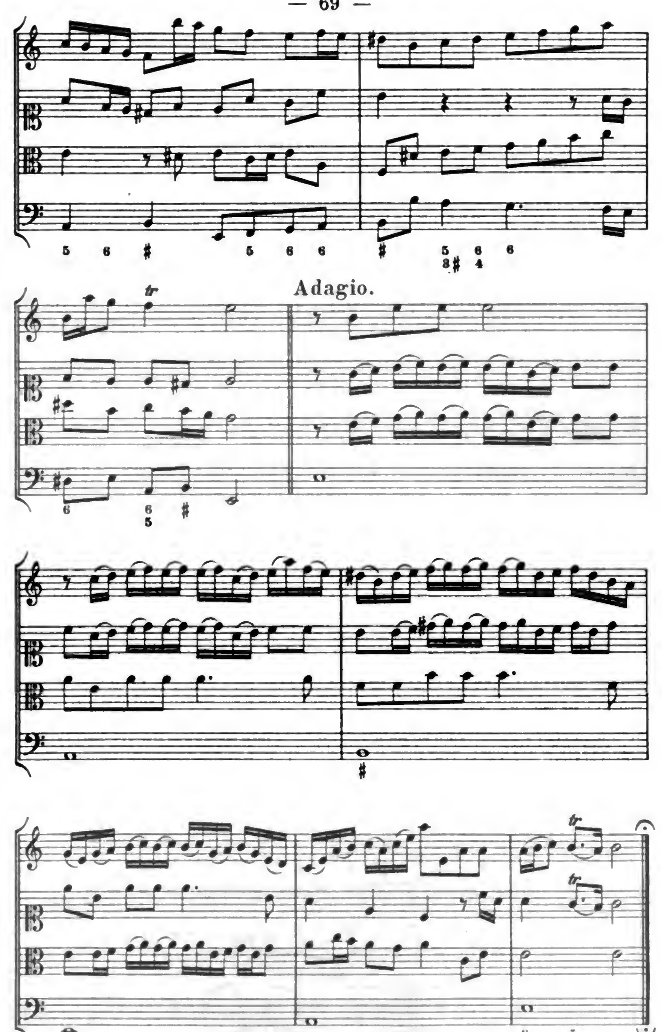



Allegro.


Adagio.
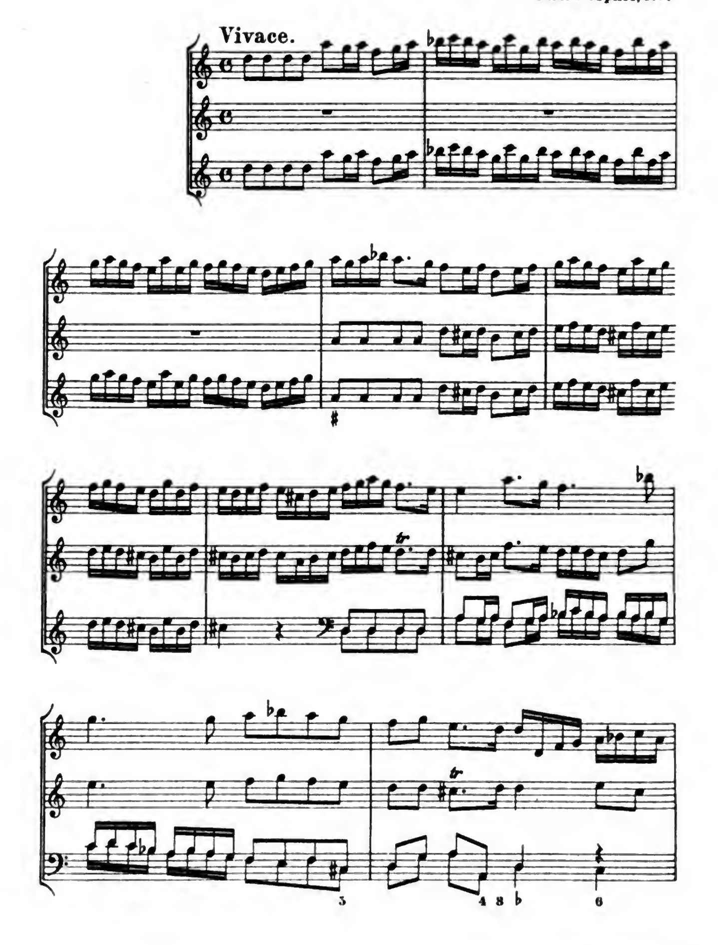

tr
Presto.
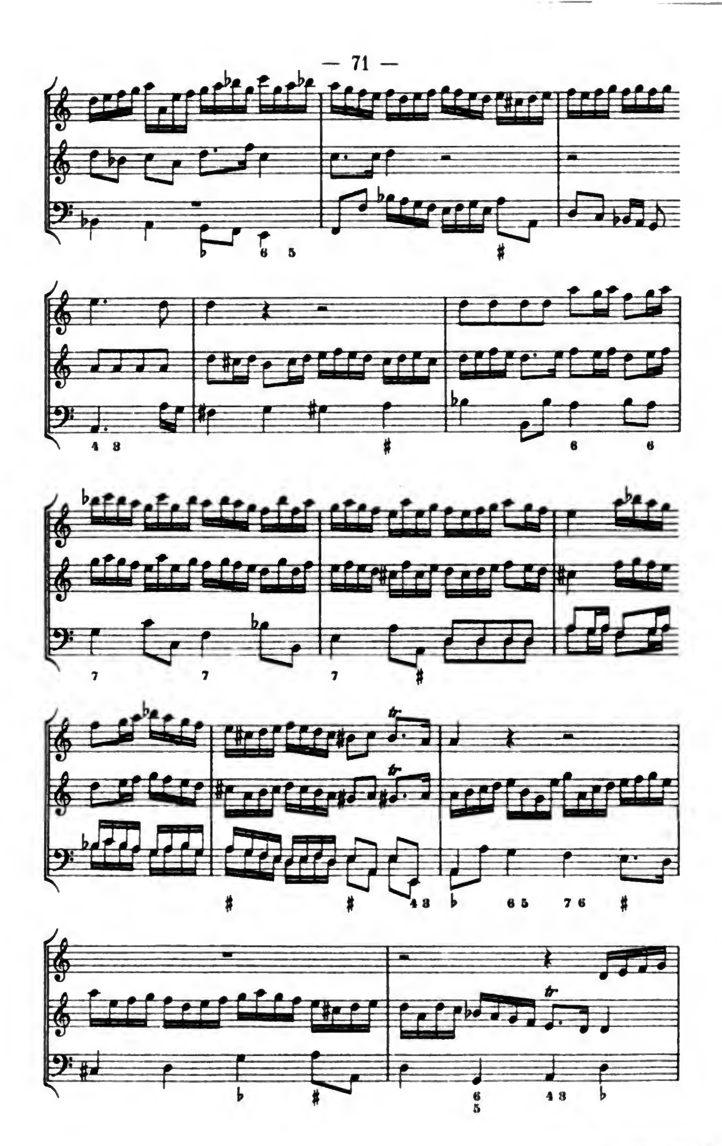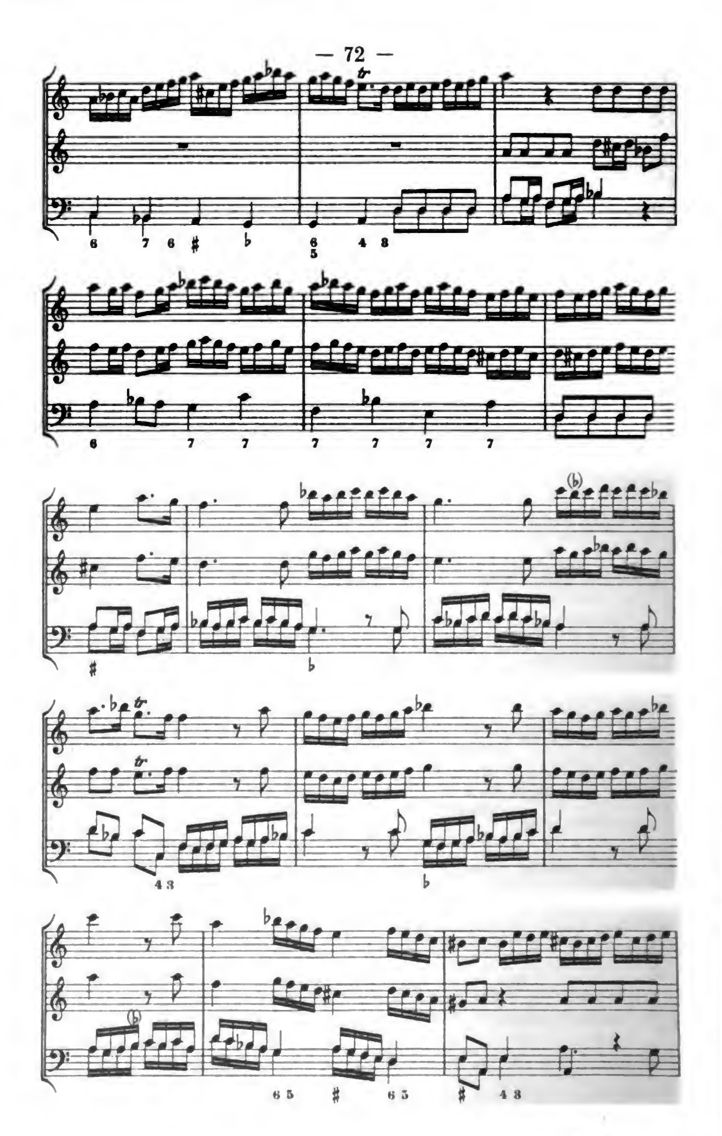



Adagio.
tr
tr
tr
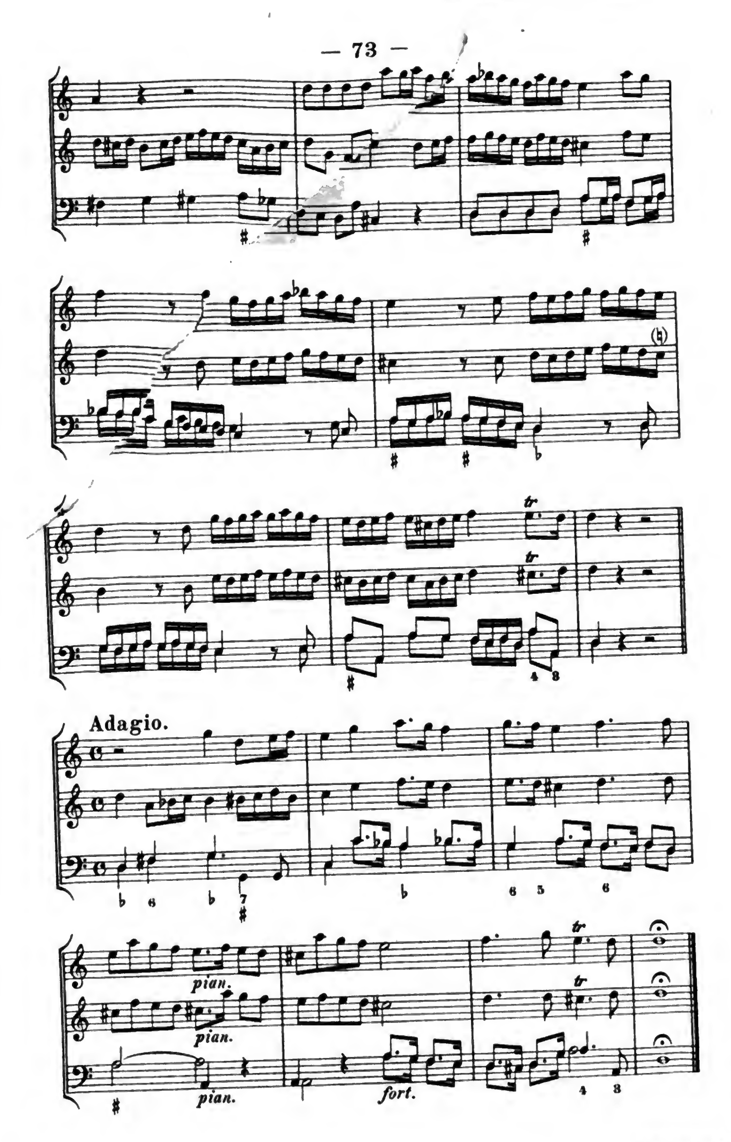
Nr. 6. Fuga.

Aus J. G. Rauch,
Cithara Orphei, 1698.
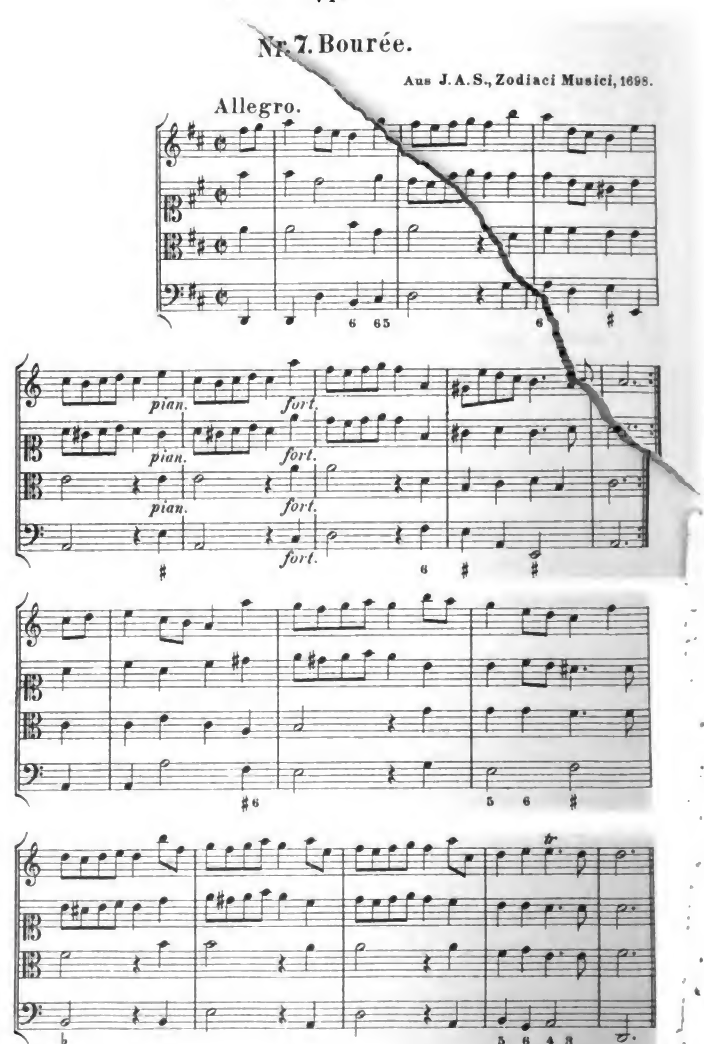






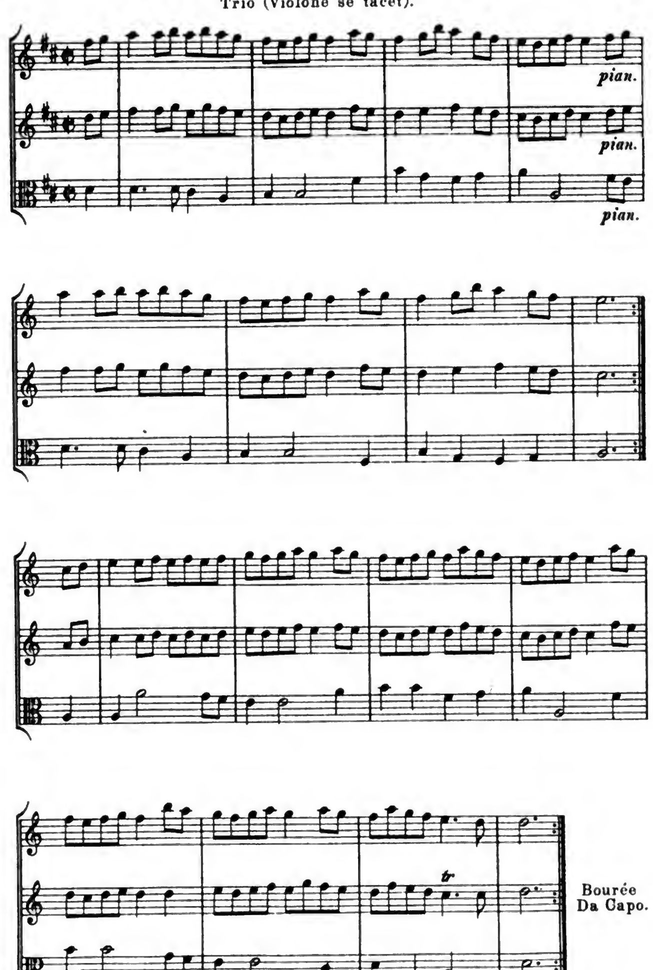

Adagio.
pian.
pian.
pian.
fort.

Nr. 7. Bourée.

Aus J. A. S., Zodiaci Musici, 1698.
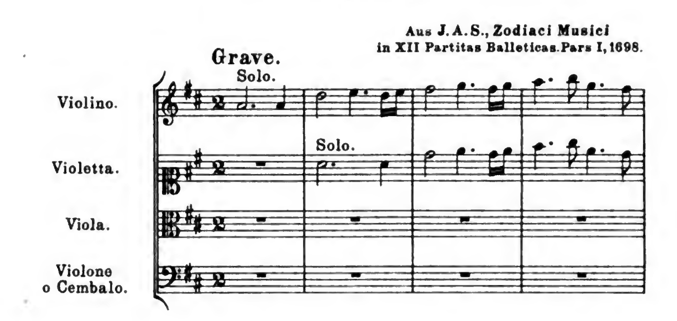


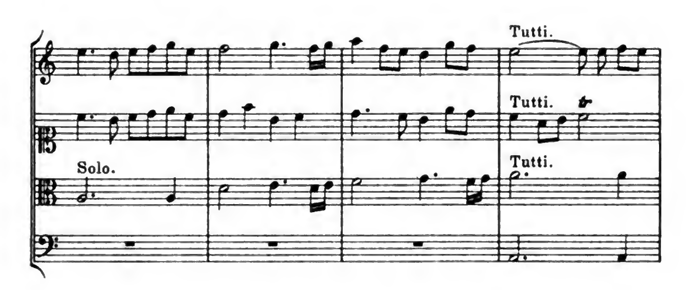
Trio (Violone se tacet).
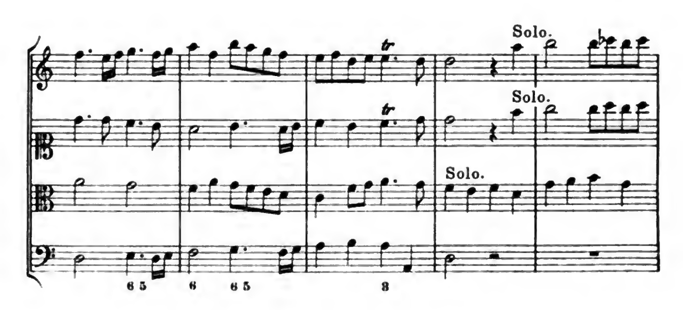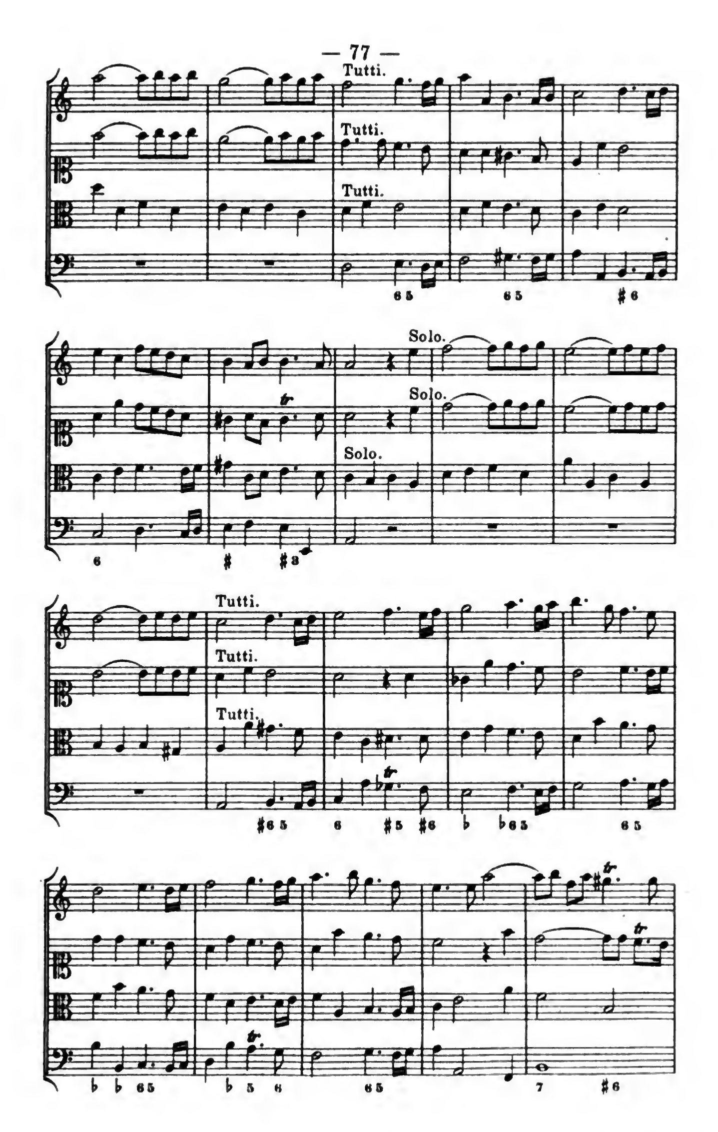


Nr. 8. Ouverture III.

Aus J. A. S., Zodiaci Musici in XII Partitas Balleticas. Pars I, 1698.
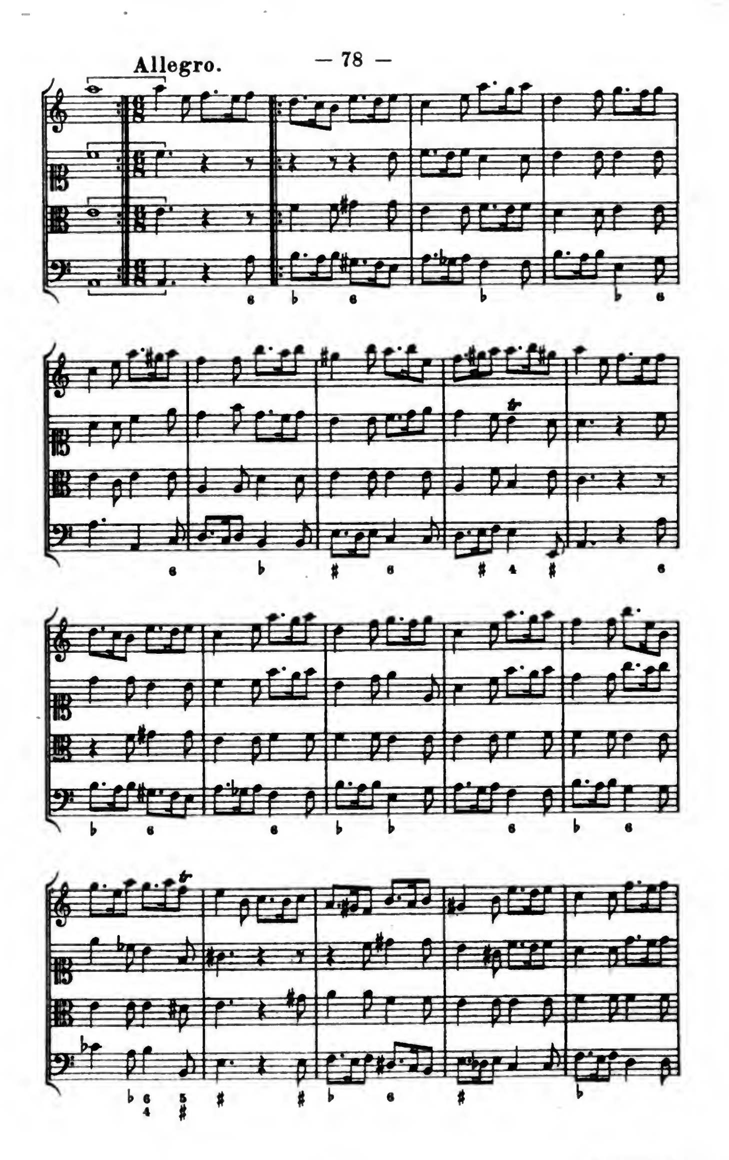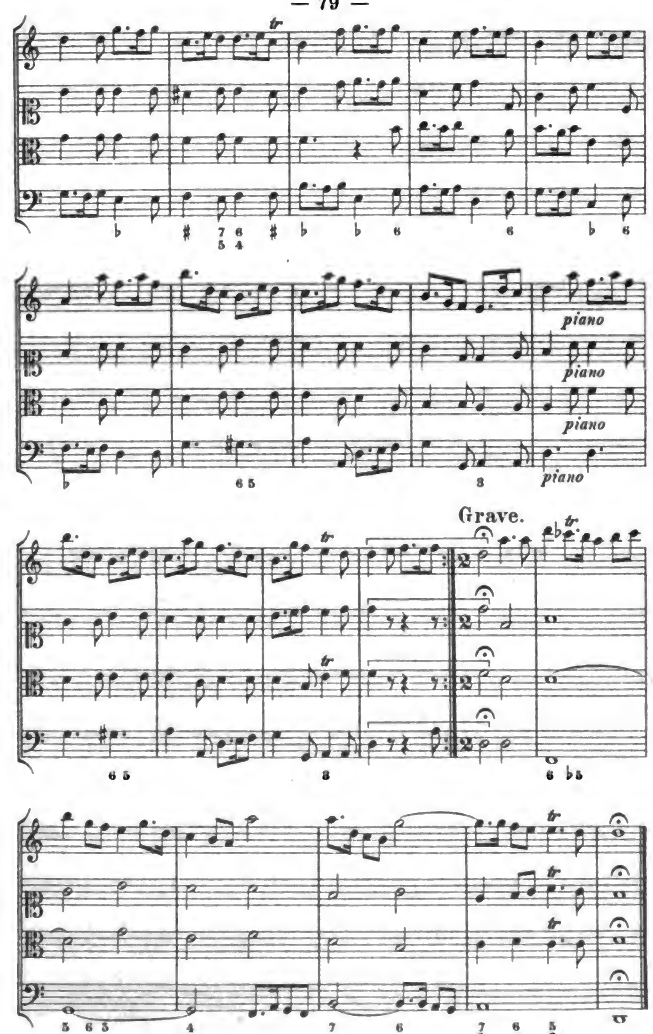








Tutti.
Tutti.
Tutti.
Solo.
Solo.
Solo.
Tutti.
Tutti.
Tutti.


Allegro.
tr
tr


tr
piano
piano
piano
piano
Grave.
tr
tr
tr
tr
tr
tr

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Zu unseren beiden offiziellen Publikationsorganen wird von jetzt an ein drittes, sozusagen nicht-offizielles treten, zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind und welches in zwanglosen Heften erscheint. Diese

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

haben den Zweck, die »Sammelbände« zu entlasten. Wie in der »Zeitschrift« nur Aufsätze von höchstens einem Druckbogen Länge aufgenommen werden können, so hat sich für die »Sammelbände« das Prinzip als zweckmäßig herausgestellt, nur Abhandlungen von höchstens fünf Druckbogen Umfang aufzunehmen. Um aber den diesen Umfang übersteigenden Arbeiten von Wert ebenfalls Platz zu schaffen, sollen nunmehr die »Beihefte« dienen. Das schon vor Auftreten der Internationalen Musikgesellschaft unter dem Titel **»Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von deutschen Hochschulen«** begründete Unternehmen geht in den »Beiheften« auf. Den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft steht es frei, ob sie die Beihefte, die selbständige neue Forschungen enthalten, beziehen wollen. Diese Beihefte, die durch sämtliche angesehene Buchhandlungen des In- und Auslandes oder unmittelbar von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel bezogen werden können, werden je nach Umfang zu mäßigen Preisen portofrei an die subskribierenden Mitglieder geliefert. Die bisher erschienenen Hefte der ersten Reihe der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten werden unter denselben Bedingungen den Mitgliedern abgegeben.

Die Centralgeschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis ℳ 1.50.
II. Johannes Wolf, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Preis ℳ 4.—.
III. Oswald Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis ℳ 5.—.
IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. Preis ℳ 6.—.
V. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. Preis ℳ 3.—.
VI. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Preis ℳ 6.—.

Früher sind als Hefte der
»Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis ℳ 9.—.
II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis ℳ 4.—.
III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis ℳ 4.—.
IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis ℳ 4.—.

